هـــذه المجــــلة

فصول

●● أخيرا تصدر هذه المجلة ، بعد ان ظلت ردحا من الزمن فكرة تجول فى اذهاننا ، وأملا يراود احلامنا ·

أخيرا ، ونحن فى مستهل العقد التاسع من هذا القرن ، تصدر هذه المجلة الفصلية المتخصصة فى حقل النقد الأدبى، استجابة طبيعية وضرورية لحاجة يلح الواقع فى طلبها ، بعد ان جاوز الوعى فيه كل الطروح العشوائية فى حقل الثقافة الأدبية ، وكل جهد او اجتهاد شخصى ما يلبث ان يذهب بددا ·

لم يعد هذا الواقع يقنع بان تكون المجلة « كشكولا » ينتظم طروحا شتى من المعارف المختلفة ، تتباعد فى الموضوع بقدر ما تتفاوت فى المنحى الفكرى فضلا عن المستوى العلمى · ولم يعد يلائم هذا الواقع او يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المالوفة ودورانها فى حلقة مفرغة ، فهذا الفراغ قاتل ، ولابد من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ ، ولكن بوعى جديد ·

من أجل هذا تصدر هذه المجلة المتخصصة فى حقل النقد الادبى لكى تسهم بصورة ايجابية فى التغير الذى يتطلبه الواقع الثقافى ويفرضه · وبعد ذلك ـ أو قبله ـ تظل هذه المجلة ، بالاضافة الى تخصصها المحدد ، ذات طبيعة نقدية فى منحاها الفكرى العام ، فهى لا تعرف المسلمات فى اى لون من الوان الثقافة ، بل تفتح الباب لاعادة النظر فى كل ما يستحق أن يعاد النظر فيه · وهى ـ بالاضافة الى هذا ـ تؤمن بالمنهج العلمى ، وتسعى ـ قدر الطاقة ـ الى تحقيقه ، حتى فى مجال الدراسة الأدبية · وهى ـ لذلك ـ لاتحصر نفسها فى اتجاه واحد بعينه من اتجاهات ، أو فى مذهب أو اتجاه فكرى بذاته ، بل تفتح الباب لكل دراسة وكل فكر يلتزم بالجدية والموضوعية ·

وحين تصدر هذه المجلة فاننا نصدرها مبرئين من مركبين أساسيين ، تراءى لنا أنهما ظلا يؤثران سلبيا على الحركة الأدبية والثقافية بعامة فى وطننا العربى ، أولهما نظرة التقديس للتراث ، وثانيهما شعور الاستخزاء أمام الثقافة الغربية · لقد صار فى مقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدا دقيقا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء ، وأن نفكر جديا فى تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة ، وفى بناء المثقف العربى المعاصر ، الذى تنصهر فى كيانه الأبعاد التراثية وأبعاد المعاصرة على نحو متفرد ·

وضمانا لتحقيق اكبر قدر من الفعالية لهذه المجلة ، راينا ـ ورأى معنا معظم الذين استفتيناهم ـ ان يختص كل عدد بدراسة موضوع واحد ، يتناوله الباحثون من جوانبه المختلفة ، تحقيقا لتكامل الفكر ، واستيفاء ـ قدر الطاقة ـ لجانب محدد من جوانب المعرفة ، وتاصيلا له ، وتعمقا فيه · اضف الى هذا حرصنا على تحقيق التوازن ـ فيما نعرض له بالدراسة ـ بين الجانبين النظرى والتطبيقى ، حتى تتحقق الفائدة المرجوة ·

وفضلا عن الدراسة المتصلة بموضوع واحد فى كل عدد أفردنا حيزا لا بأس به لملاحقة « الواقع الأدبى » فى أبواب مختلفة ، حتى يتحسس القارىء نبض هذا الواقع ·

ونعود فنقول : اننا نتقدم اليوم الى القارىء العربى بتجربة ، نمتحنها بقدر ما نمتحن أنفسنا ، وننطلق فيها بدافع من الشعور بالمسئولية ، وأى تقصير فيها انما هو ـ قبل كل شىء ـ قصور منا ، لعلنا من خلالها ، وبعون من القراء الواعين أنفسهم ، نستطيع أن نصلح من أنفسنا ، وأن نسدد مسارها ·

رئيس التحرير

هـــذا العـــدد



●● كان لابد لتأصيل الفكر النقدى من تحليل الجذور الأساسية له ، فأصبح البدء بمشكلات التراث ضرورة تفرضها طبيعة البحث ، ولم نستطع أن نقتصر على التراث الأدبى والنقدى لتشابك الجذور وتراسل المعطيات ، فغدت وحدة التراث هى المقولة الأولى التى يكشف أبعادها الدكتور شوقى ضيف فى الجزء الأول الذى يعد بمثابة المدخل للعدد ، وتبلورت لديه هذه الوحدة فى مجموعة من الزوايا المتكاملة ، أولها التراث الدينى ويقع فى قلبه النص القرآنى الكريم وما دار حوله من تفسير وحديث ومذاهب فقهية تغطى ساحة العالم الاسلامى كله · وثانيها وحدة التراث النحوى واللغوى والبلاغى من مادة ورجال · وثالثها وحدة التراث المتصل بعلوم الأوائل كالفلسفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة مما اعتمد فى بدايته على الترجمة واتفق فى المصطلح وكون سلسلة متصلة الحلقات ورابعها الوحدة المتمثلة فى الأدب شعرا ونثرا ، وأخيرا كتب التراجم التى أرخت للعالم الاسلامى بأسره · واذا كان لدينا هذا الكم الهائل من التراث فان موقفنا النقدى منه لابد ان يعتمد على اصطفاء ما فيه من قيم محورية تستحق البقاء ، ويرى الدكتور زكى نجيب محمود أن استعارة قيمة قديمة لاستخدامها اليوم يتوقف على المجال الذى ندير عليه تلك القيمة بطريقة حرة مبدعة ، وقد اختار قيمة متصلة بمنهج الادراك لدى الأقدمين ، وهو لا يصعد من الجزئى الى الكلى ، بل يهبط من المبدأ الكلى الى الجزئيات الماثلة فى السلوك العملى والفكرى على السواء ، وقد ساق فيلسوفنا الكبير أمثلة على هذه الحقيقة من مختلف مجالات التفكير فى العلم واللغة والتشريع والأدب والفن ، ففيها جميعا يلمح العقل العربى بالمبدأ العام ثم يتدرج منه فى مجال التطبيق الى التفصيلات الجزئية ، ويرى أن ثقافتنا العربية محورها « المبادىء » لا « الأشياء » ومدارها « الأخلاق » لا « الجمال » ، ويستثنى من هذا المنهج السبل العلمية التى تمضى من التفصيلات الى الكليات ، وليست الحياة فى تقديره علما صرفا ، لأن الواقع الملموس هو جزء من واقع أشمل يضم غير الملموس ، فلنبق للمنهج العلمى على مجاله ولنفد من تلك القيمة الفكرية المنهجة الى الكليات والمبادىء ، شريطة أن يكون من حقنا التعديل فى كل ما ورثناه من هذه المبادىء كلما اقتضت الضرورة ذلك ·

هذا العدد

ويحدد الدكتور فؤاد زكريا في مقاله عن الأصالة والمعاصرة الاطار الذى ينبغى أن يحكم علاقتنا بالتراث ، فيرى أن طرح مشكلة القديم والجديد قد خضعت لملابسات عديدة خلال القرن الماضى ، وانتهت فى العقدين الأخيرين الى صيغة « الأصالة والمعاصرة » التى روج لها جاك بيرك » وتلاميذه من العرب ، ويحلل دلالة هذه الصيغة فيأخذ عليها ثلاثة عيوب أساسية : أولها تصور أن هناك تعارضا بين اللفظين ، وثانيها افتراض أن علينا أن نختار بينهما كبديلين او نلجأ فى أحسن تقدير الى عملية تلفيق بينهما ، وثالثها أنها تعبر عن خواء فى حاضر مجتمعنا • ثم يمضى فى تحليل معنى الأصالة على اعتبار أنها هى الشىء الماثل الذى تمتد خيوطه الى الماضى ، ومن ثم يصبح الأصيل هو المعاصر الذى يتميز بعمق جذوره التاريخية ، ومن ناحية أخرى تعنى الصدق مع النفس والتعبير الحقيقى عن الذات وهذا هو لب المعاصرة ، فيلتقى فى معنى الأصالة الابتكار والابداع ، الى جانب حكمة الماضى وخبرة التراث •

وتأتى ندوة العدد بعد هذا المدخل لتستقطب الخيوط الفلسفية العامة وتلقى ضوءا متعدد الألوان والأصوات على قطاعات التراث المختلفة ، مما يؤذن بانتقال الايقاع فى العدد الى البحوث المتخصصة التى تتمركز فى مجموعة من الحقول المتجانسة ، يتصدرها حقل النقد الأدبى – من الوجهة النظرية – تتلوه تنويعات التراث المختلفة ، وتختمه جملة من الدراسات النقدية التطبيقية المتصلة بتوظيف التراث فى الأجناس الأدبية المختلفة •

فيحلل الدكتور شكرى عياد مفهوم الأسلوب فى التراث العربى فى مراحله المختلفة ، خاصة لدى بعض المتأخرين مثل حازم القرطاجنى وابن خلدون ، ويعقد موازنة بين مفهوم الأسلوب كما تمثل فى الدراسات العربية وكما تمثل فى الثقافات الأوربية القديمة ينتهى الى تحقق المشابهة بين ما سمى بالبلاغة هنا وهناك ، ثم يتابع تطور الحركة النقدية الغربية باهتمام الرومانسيين بالعنصر الذاتى والتجربة الشخصية والشكل العضوى وانعكاس ذلك على تصورهم للأسلوب بشكل انطباعى بعيد عن الانضباط والموضوعية مما أدى الى رد فعل حديث هو محاولة تأسيس الأسلوب على مناهج علم اللغة لكى يصبح بديلا عن البلاغة القديمة التى لم تستطع فى الماضى أن تصنع من مباحثها الجزئية بناء كليا متماسكا . وينتقل الباحث الى الساحة العربية فيرصد محاولتين رائدتين فى هذا المجال لتجديد البحث البلاغى ، هما محاولة الأستاذ أمين الخولى ومحاولة الأستاذ أحمد الشايب . وقد استطاع أن يضع يده على الجوانب الايجابية فى كل منهما ، وأن يوضح الفجوات التى تخللت بناءهما المنهجى أيضا ، وينتهى الدكتور شكرى عياد الى تأكيد وجوب الربط بين الدراسة العلمية للأسلوب ومناهج البحث اللغوى، هذا الربط الذىأتاح للدراسات الغربية أن تقطع شوطا بعيدا فى تأصيل علم الأسلوب ليكون بديلا عن البلاغة القديمة •

أما الدكتور ابراهيم عبد الرحمن فيطرحفي بحثه عن الأصول التراثية فى نقد الشعر عند العقاد جمله تساؤلات عن نظريه العقاد فى الشعر ، وهل وجدت مثل هذه النظريه وما هى عناصرها ومنابعها الأساسية • ويقدم مجموعة من الملاحظات العامة التى تتصل بنتاج العقاد النقدى فى جانبية النظرى والتطبيقى ، والملابسات التاريخية والشخصية التى حفت به ، ويرى الباحث أن هناك محورين أساسيين دار حولهما العقاد فى كل ما تعرض له من قضايا الشعر : هما العاطفة او الوجدان والصدق ، وأن هذين المحورين يمكن ارجاعهما بسهولة الى مصادرهما فى تراث النقد العربى القديم عند الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق • وعن هذين المحورين تفتقت فى نقد العقاد قضايا كثيرة ، يحلل الباحث منها قضية الوحدة العضوية للقصيدة ، ويرى أن نقد العقاد لشوقى الذى طرح من خلاله مفهوم الوحدة العضوية كان أكثر اعتمادا على النقد العربى القديم ، لأن هذه الوحدة كانت تعنى لديه وحدة الموضوع والأغراض أكثر مما تعنى البناء العضوى الحقيقى فى التصور الأرسطى والنقد الغربى ، ثم ينتهى الباحث الى أن العقاد فى نقده كان امتدادا متطورا لمدرسة الاحياء النقدى التى بدأت بالمرصفى ، وأنه استطاع بقدرته الخاصة على التمثل والهضم أن يمزج مزجا متقنا بين الرافد التراثى وما يأتلف معه من الثقافة الغربية •

ويتوغل الدكتور جابر عصفور فى تتبع تعارضات الحداثة فى القرنين الثانى والثالث الهجريين ، فيطرح اشكاليه شعر المحدثين حينئذ ، بما تتضمنه من تعارض مع القديم ومع الحاضر الذى مازال ثابتا على القديم ، فالشاعر المحدث هو الذى يبدع فى حاضره ويرتبط بالجانب المتقدم من ماضيه ، فى مقابل الشاعر الذى يرتبط بالجانب الثابت منه ، ومن ثم يدخل الشاعر المحدث فى مجموعة من التعارضات التى تصطدم بالأذواق السائدة والأنظمة الفكرية والمؤسسات الاجتماعية والنقاد الذين يدركون الحاضر بطريقة مختلفة ، مما يحدث صدمة الحداثة لدى متلقيه ، ويتوقف الباحث عند بشار وصالح بن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ليقدم شواهد من تجربة كل منهم على تجليات الحداثة عنده ووعيهم بذلك وبنتائجه على المستويات الفنية والاجتماعية ثم يستعرض موقف المجددين والمقلدين محددا العوامل التى أثرت فى كل فريق ، لافيما يتصل بالشعر أو اللغة فحسب ، بل فيما ينعكس من خلال هذين الموقفين على مستويات الحياة المختلفة ، بحيث تتوازى هذه التعارضات فى دلالتها مع ما تولد عن تجربة الشعراء المحدثين ، ثم يرصد التداخل بين المستوى الفكرى والابداعى وكيف أدى الى تأسيس نقد جديد فى مقابل النقد النقل القديم وأخذت القيمة المعرفية للشعر تفرض نفسها فتقترن جودة الشعر بما يثير من لذة عقلية وغموض معا •

وفى القسم الثالث من العدد المتصل بمجالات التراث المختلفة يقدم الدكتور تمام حسان رؤية نقدية شاملة للتراث العربى فى علوم اللغة وأصولها الدينية والقومية والاجتماعية ، فيتحدث عن النحو وفكرة الوضع والقاعدة فيه وعن القياس وأركانه ، ويسجل ملاحظة ترددت فى مقال الدكتور زكى نجيب محمود حين قرر أن أصل الوضع والقاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو · وفى هذا الصدد أشار الباحث إلى النقد الذى طالما وجهه المشتغلون بعلم اللغة الحديث — وهو منهم — الى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلية فى تناول نشاط ينبغى أن يرصد بالمنهج الوصفى ، ولكنه هنا يجرى لونا من رد الاعتبار لهؤلاء النحاة فى ضوء تطورات علم اللغة الحديث الذى يعلى مؤخرا من شأن النظرة العقلية فيما نادى به تشومسكى صاحب المذهب التحويلى من الاعتماد على الأبنية العميقة التى تستنبط منها بنيات سطحية متعددة ، كما يدفع الباحث شبهة بعض المستشرقين فى رد الأفكار النحوية الى المنطق الصورى الأرسطى وأوضح أن تفكير النحاة العرب يعتمد على المنطق المادى ونقد الفكر للواقع ··

ثم انتقل الباحث الى الحديث عن فقه اللغة عند العرب منتهيا الى المعاجم باعتبارها تمثل أكبر جهد بذله العرب فى حقل فقه اللغة لم يسبقهم اليه سوى الصينيين ، ومع ذلك فهو يحدد نقاط الضعف التى تعانى منها هذه المعاجم ، ويتوقف فى نهاية بحثه عند البلاغة فيستعرض نشأتها فى رحاب النقد وانتقالها من مجال المعرفة الى مجال الصناعة ، ويعرض لأقسامها الثلاثة المعانى والبيان والبديع مفصلا الحديث فى علوم اللغة ·

ويأتى بعد ذلك فى حركة موضوعات هذا العدد دور الأدب الصوفى كوحدة متميزة فى تراثنا الفكرى فيشرح الدكتور عاطف جودة نصر علاقة التجربة الفنية بالتجربة الصوفية ودورهما فى ارساء لون من المعرفة الحدسية يعتمد على الانخراط فى الوعى الذاتى ونبذ المألوف وتكثيف الاحساس مما يجعل التصوف والشعر يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور ، فاذا التصوف والفن شعور بالأفكار وتفكير بالمشاعر · ويقرر الباحث من الوجهة التاريخية تأخر ظهور الأدب الصوفى حتى القرن الثالث ، لأن الصوفية لم يشغلوا أنفسهم قبل ذلك بالتعبير الفنى عن تجاربهم ، ثم يعرض للشعر الصوفى فى مجالات الغزل والطبيعة والخمر ، ويبين مدى توفيق الشاعر الصوفى أو اخفاقه فى المواءمة بين جوانب الرمز الصوفى الجوانية وزخرف البديع البرانى فى الأداء ، ويقرر الباحث أن شروح هذا الشعر قد انتهت الى نوع من الآلية فى تفسير كفاياته واشاراته ، ويدعو الى ضرورة معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التأويل والتحليل الرمزى الذى قد ينجح أحيانا ويتعسف أحيانا أخرى · ويحلل الباحث البناء الرمزى لشعر الغزل الصوفى وشعر الطبيعة ، ملاحظا التشابه بين موقف الرومانسيين الوجدانى من الطبيعة وموقف المتصوفة المفعم بالرموز والشفرات مما يثرى الوعى الانسانى بالكون والحياة · وأخيرا يتحدث الباحث عن الخمريات الصوفية وما ترمز اليه من حالات الوجد وبين منهجهم فى الافادة من لغة شعر الخمريات فى تطوير مصطلحهم الرمزى الخصب ·

فاذا جاء دور الحديث عن التراث الفلسفى أقام الدكتور حسن حنفى تصوره له على محورين متوازيين : أحدهما يحدد العناصر الايجابية التى توقفت ولم يقدر لها النماء فى هذا التراث ، والآخر يشير الى السلبيات التى استمرت فيه وعاقت تطوره ، فيعرف أولا تراثنا الفلسفى بأنه مجموع ما وصل الينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والالهيات ، ويصفه بقابلية التأويل وضرورة الارتكاز على اللحظة التاريخية المحددة طبقا لمشروع كل جيل ، ثم يرصد جملة العناصر المتوقفة فيه ، ومن أهمها تطوير الفكر الدينى واحتواء الحضارات المجاورة ومواكبة حركة الترجمة بحركات النقد والتلخيص والتأليف ، وابداع لغة جديدة تحمل هذه المعطيات ، ونمو العلم الطبيعى بفروعه المختلفة ، وسيادة النظرة الكلية الشاملة التى تتوحد بها الحكمة والشريعة وتحل فى ضوئها مشاكل الالهيات والكونيات · أما السلبيات التراثية التى مازالت تجثم فى تقدير الباحث على أفقنا الفكرى فيعدد منها غلبة المنطق الصورى والنزعة التبريرية والمعرفة الاشراقية التى تعتمد على الفيض ، والترتيب المتدرج للكائنات والظواهر وخضوعها لسيطرة الضرورات الكونية والفضائل النظرية ، وأخيرا غيبة الانسان وسقوط التاريخ ·

ويقدم الدكتور عز الدين فودة تأصيلا للتراث السياسى فى رسائل اخوان الصفاء ، وهو تأصيل ينظر الى هذه الرسائل باعتبارها واحدة من أهم وثائق التراث الاسلامى ، وذلك بما تمثله من صياغة توفيقية بين تيارات متعددة وروافد مختلفة ، تهدف الى ربط السياسة بالدين ، لاقامة ما يسمى بدولة الخير ، ومن هذه الزاوية فى النظر يبدأ المقال بالمصادر الفكرية للرسائل ، ليكشف عن المغزى الذى يصل ما بينها ، ثم يحدد أهدافها السياسية المرتبطة بالواقع التاريخى والاجتماعى من خلال فرضيات فلسفية معينة تقوم على أساسها دولة أهل الخير ·

وفى ختام هذه الكتلة التراثية يقدم لنا الدكتور عفت الشرقاوى تصوره لمشكلة التراث التاريخى ، فيحلل المعانى اللغوية لكلمة تراث ليستشف منها البعد الزمنى وفكرة الانتماء القومى ووحدة الجماعة وضرورة استلهام التراث من أجل التقدم منه نحو آفاق الابداع ، ويفند الباحث ما يقال من أن التاريخ يعيد نفسه ، مؤكدا أننا عندما نعثر على القانون الكلى الذى نفسر به انجازات الماضى فاننا نملك صناعة المستقبل ·

ثم يطرح عددا من الأسئلة عن التراث التاريخي وعن خصائصه الأساسية ، وكيف يكون مصدرا لوعى حضارى أصيل ، ويجيب عن هذه الأسئلة ، مستعرضا فكرة التاريخ عند المسلمين ودلالاتها المختلفة عبر تطورها ، ويخلص من ذلك الى ضرورة قيام تفسير حضارى شامل للتاريخ ، يأخذ فى اعتباره الأساس الاجتماعى والعنصر الروحى ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة ، تمهيدا لفهم أجدى لتطور الأحداث وادراك أفضل لواقعنا الحضارى ، على أساس الربط بين مبدأ الابداع والوعى التاريخى بالنفس ومعرفة الذات ، اذ أن هذا هو أساس كل نهضة وتقدم .

ويتحول ايقاع العدد عندئذ ليطرح أشكالا تطبيقية لتوظيف التراث فى الأدب فيتناول الدكتور عز الدين اسماعيل توظيف التراث فى المسرح شارحا فكرة الوعى بالتراث ومدى تمثلها فى الماضى ، وتفتح هذا الوعى وتطوره شيئا فشيئا فى العصر الحاضر ، مسجلا المسافة بين بدايات هذا الوعى كما تمثلت فى الأعمال المسرحية المبكرة نسبيا ، والنهايات التى تحققت فى السبعينات من هذا القرن ، ومحور القياس لهذا المنظور هو مدى تحقق الوعى بالواقع فى كل حالات استلهام التراث الى مستوى المواجهة لهذا التراث . ثم يرصد عناصر الاستلهام أو التوظيف كما تمثلت فى عدد من المسرحيات يبدأ بشوقى وينتهى بالدكتور سمير سرحان من حيث العناصر الشكلية والمضامين الفكرية ، وأخيرا تعرض الدراسة لثلاث من القيم التى صاحبت تطور ذلك الوعى هى قيم الكرامة والحرية والعدالة وما طرحه المسرح بالنسبة اليها من اشكاليات .

وتتكىء الدكتورة سيزا قاسم على منظور حديث اذ تحلل الخلفية التراثية لفنان عربى هو جبرا ابراهيم جبرا فى روايته « البحث عن وليد مسعود » من خلال تمثل التراث كمجموعة من الأبنية المتدرجة من المستوى اللغوى القائم فى التراكيب المسكوكة الى المستوى القصصى المعتمد على الأخبار والروايات ، حتى المستوى الأسطورى الذى يستوعب النماذج العليا للوجدان الجماعى ويرمز لها بطريقة تمكن الفنان من التعبير عن الحساسية الحديثة وتشكيلها فى آن واحد ، كما تمكنه من مواجهة مازق تعدد روافده التراثية وحله بالعثور على الصيغة الموائمة الخلاقة .

فى حين يقدم الدكتور على عشرى زايد مسحا وتنميطا منظما لأشكال توظيف التراث فى الشعر العربى المعاصر ، واستخدام معطياته استخداما ايحائيا رمزيا لحمل الأبعاد الجديدة للرؤية الشعرية . فيصنف المصادر التراثية الى أنواعها الدينية والفلسفية والتاريخية والأدبية والأسطورية ، ويعدد معطياتها المستردة من شخصيات وأحداث ونصوص ومعجم تراثى وقوالب فنية وعناصر بلاغية وموسيقية . ويرصد مختلف « التكنيكات » والأساليب التى ابتدعها الشعراء المحدثون لتوظيف تلك المعطيات ، ويحلل تركيب الصور الشعرية الجزئية والكلية الرمزية التى تعتمد على هذا التوظيف ، مستعرضا نماذج عدة تغطى ساحة الشعر العربى الحديث بكل تنويعاته الاقليمية والمذهبية .

وبعد فان القسم الثانى من المجلة الذى يأخذ عنوان الواقع الأدبى يقدم تجربة نقدية كان من المقدر لها أن تتعدد لتغطى مجالات الانتاج الحديث فى الشعر والرواية والمسرح . ولكن تضخم العدد من ناحية وضيق الوقت من ناحية ثانية قد جعلنا نقتصر على مقال الدكتور صلاح فضل الذى بحث فيه انتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل ، ثم نورد جملة من الدراسات النقدية لأهم التجارب فى المعالجات التراثية من خلال العرض العلمى لأهم الكتب المتعلقة بالتراث ، ومن الواضح أننا نولى عرض الكتب أهمية تتجاوز مادرج عليه القارىء العربى ونحاول أن نربطها بالمحور الرئيسى للعدد ، كما نقدم عرضا للدوريات الانجليزية والفرنسية ولأهم الرسائل الجامعية ولمجموعة من الكتب التى صدرت فى مصر عن الأدب والنقد فى الآونة الأخيرة .

ولسنا اخيرا بحاجة الى تاكيد بعض المسلمات التى تعودت المجلات الدورية على ترديدها ، مثل مسئولية كل كاتب عن مادته العلمية وآرائه الشخصية ، وان معيارنا الأساسى فى اختيار البحوث هو جدية التناول وعلمية المنهج ، واننا لن ندخر جهدا فى سبيل تقديم انجازات حقيقية فى مجالات النقد ونظرية الأدب فى الأعداد القادمة .

فصول

الدكتور شوقى ضيف

وحدة التراث

امتنا العربية ذات تراث واحد روحى وعقلى وادبى ، ونور تراثها الروحى الباهر القرآن الكريم المعجزة التى ليس لها سابقة ولا لاحقة فى تاريخ الحياة الروحية الانسانية نور يهدى الانسان سواء السبيل منتقلا به من الظلمات الموحشة الى عالم النور والهداية الربانية بما شرع القرآن له من قيم روحية خالصة ترسم له اصول عقيدة الهية رفيعة وعبادات وفضائل تطهر نفسه وتزكى قلبه ، وقيم عقلية تخلصه من السحر والكهانة والخرافة وتعده للعلم والمعرفة والانتفاع الحياة ، وقيم اجتماعية تدفعه الى العدالة والمساواة بينه وبين افراد الامة فى جميع الحقوق والواجبات ، وقيم انسانية تكفل للانسان كرامته وحريته حتى فى دينه .

وبهذا الدين الحنيف المثالى ــ لا بالسيف ــ فتح العرب ايران واستولوا على أهم ولايتين للدولة البيزنطية : الشام ومصر ، وامتد السيل النورانى سريعا الى شمالى افريقيا حتى المحيط فى الغرب والى أواسط آسيا والهند فى الشرق . وكل هذا العالم الكبير فتح للقرآن الكريم مغاليق القلوب من سكانه ، فاذا هم يدخلون فى دينه أفواجا ، واذ الفئة العربية القرشية تكتسح كل ما التقت به من لغات فى تلك البلدان ، اذ كانت تلاوته فرضا مكتوبا على كل مسلم ، وأيضا فانهم وجدوا فيه بلاغة رائعة وبيانا صافيا شفافا ، فهجروا لغاتهم الى لغته ، واتخذوها لسانا لهم يعبرون به عن ذات مشاعرهم وعقولهم .

والقرآن بذلك عمم وحدة الدين ، وعمم أيضا وحدة اللغة فى أمته من أواسط آسيا الى المحيط حتى بين من لم يتابعوا دينه من أهل الديانات الأخرى سماوية وغير سماوية لسمو العربية وخصائصها البلاغية الرائعة ولمرونتها فى الاشتقاقات والاستعمالات اللغوية ، مما وسع محيط العربية ، وجعلها خليقة بأن تكون لغة عالمية . ويكفى أنها حين غزت اللغات القديمة فى

وحدة التراث

منطقة للشرق الأوسط ، وخاصة الفارسية والسريانية واليونانية التى كانت شائعة فى الشام ودواونيها وكذلك فى دواوين مصر استعلت عليها جميعا ، وملكت من السكان فى تلك المنطقة وغيرها الألسنة والأفئدة ٠

وبجانب للقرآن الكريم وجمعه الأمة على لغة واحدة كان هناك الحديث النبوى الذى يوضح ويفصل تعاليم الاسلام الروحية والأخلاقية والعقلية والاجتماعية والانسانية ، وكان الصحابة يروون حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكان هو نفسه يحثهم على ذلك ويحضهم عليه ٠ وقد أخذت تنهض بسرعة ـ منذ عهده ـ حركة علمية عظيمة حول تشريعات الدين ، وكان المسلمون يلقونه يوميا للاستماع منه الى هذه التشريعات وما يصحبها من تعاليم ، وكان يرسل الى القبائل رسلا ليعلموا أهلها كتاب الله وسنة رسوله وما يحملان من كل شئون الدين فى عباداته ومعاملاته وأوامره ونواهيه ٠ وبمجرد انتشار الصحابة فى الأمصار الاسلامية أخذوا يبلغون المسلمين فى أقطار الأرض كتاب الله وسنة رسوله ٠ وسرعان ما تجرد منهم فى كل بلدة اسلامية معلمون يتحلق الناس حولهم فى المساجد ، يقرءونهم الذكر الحكيم ويروون لهم الحديث النبوى ويبسطون لهم القول فى تفسير القرآن وفى العبادات وما سنه الاسلام فى المعاملات ٠

ويعنى فريق من الصحابة فى الأمصار الاسلامية بتلاوة القرآن الكريم وضبطها أدق ما يكون الضبط ويأخذ القراءة عنهم التابعون ، ويشتهر بها أئمة فى كل مصر ، وتتميز منهم جماعة تكون هى القراء السبعة الذين اشتهروا فى العالم الاسلامى الى اليوم ، وقراءاتهم بذلك تراث عام للأمة فى المشارق والمغارب ٠ والحق علماء القراءات بهم سبعة آخرين ، وكلهم من قراء القرن الثانى الهجرى تقريبا ، ومن زمنهم الى زمننا تراث القراءات واحد ، لا يصيبه أى اختلاف من جيل الى جيل ٠

ومثل القراءات تفسير الذكر الحكيم ، ففيه تراث مأثور عن الرسول صلى الله عليه وسلم ثم عن صحابته وخاصة أبى بن كعب وعبد الله بن مسعود وعبد الله بن عباس ، وحمله التابعون عنهم الى آفاق الأرض : الى العراق وخراسان والشام واليمن ومصر ، مع بعض اضافات لهم ، وأخذت مادة هذا التفسير المأثور تتضخم من جيل الى جيل حتى سجلها الطبرى فى تفسيره الضخم لأواخر القرن الثالث الهجرى ٠ وتظل مادة هذا التفسير بأعين كل من حاولوا تفسير الذكر الحكيم بعد الطبرى من غزنة فى أفغانستان الى قرطبة فى الأندلس ٠

وهذا نفسه يلاحظ فى الأمهات من كتب الحديث النبوى وشروحها ، ونعرض لكتاب واحد من تلك الأمهات هو صحيح البخارى المتوفى سنة ٢٥٦ فقد شرحه مرارا علماء يمتدون من بست وهراة فى أفغانستان الى قرطبة فى الأندلس ، مثل أحمد بن محمد الخطابى البستى الأفغانى وابن بطال القرطبى والنووى الدمشقى وشرحه مطبوع ، وشرحه المصريون مرارا كثيرة من أمثال ابن الملقن والبلقينى والدمامينى ، ومن شروحهم المطبوعة فتح البارى فى شرح صحيح البخارى لابن حجر المتوفى سنة ٨٥٢ وارشاد السارى فى شرح صحيح البخارى للقسطلانى المتوفى سنة ٩٢٣ ولستمر الصحيح يشرح فى الحقب المتأخرة مثل شرح القارى الهروى المتوفى سنة ١٠١٤ وحاشية عبد القادر الفاسى المتوفى سنة ١٠٩١ وشرح على زاده حلمى المتوفى سنة ١٠٦٧ ٠ وكل شارح من هؤلاء الشراح كان يرجع الى الشراح قبله ٠ ولهذا كله دلالتان : دلالة على أن صحيح البخارى بمجرد أن ألفه صاحبه أصبح تراثا عاما مشتركا للعالم العربى جميعه ، ودلالة ثانية هى أن شروحه تحولت بدورها تراثا عاما للأمة ، فما يؤلفه منها شارح فى أقصى الشرق مثل بست وهراة يعكف على قراءته العلماء فى أقصى الغرب فى فاس وقرطبة ، ولو أننا عنينا بأن نجمع كل ما كتب من شروح وأعمال حول صحيح البخارى لشغل ذلك منا عشرات الصفحات ٠ ولعل من الطريف أن نعرف أنه استحال فى مصر أثناء العصور الوسطى الى مايشبه عملا شعبيا ، اذ كان يقرأ فى

للمساجد ، ويتجمع أهل القاهرة لسماعه وخاصة في شهر رمضان ، وكان ذلك يحدث في كثير من البلدان العربية ، وكانت تعقد بمصر احتفالات كبيرة عند اختتام قراءته ٠

ومما يوضح لنا هذا الجانب من وحدة التراث للديني الروحي المذاهب الفقهيـــة ، ومعروف أن مذهب الامام أبي حنيفة أقدمها وأنه نشـــأ في العراق ، وقد نماه في مصنفات كثيرة تلميـــذه محمـــد بن الحسن الشيباني البغدادي ، وتوالت الشروح تشرح مصنفاته ،ولم يلبث أن ظهـر في المذهب تلميذ مصري خصب الملكات هو أبو جعفر الطحاوي فكتب مصنفات بديعـــة حملت عنه الى جميع الآفاق ، وتعاقب فقهاء الأحناف في العالم الاسلامي ، وتعاقب لهم مالا يـــكاد يحصى من المصنفات ، وكل مصنف يحاول أن يقرأ جميع ما كتب قبله في الفقه الحنفي ، ويثبت ما لكل فقيه سبقه ــ منذ أبي حنيفـة الى زمنه ــ من رأى أو فتوى في مسالة من المسائل الشرعية ٠ ويحاول ذلك نفسه في العصور المتأخرة كتـــاب الشروح والحواشي ٠

ونشأ مذهب الامام مالك في الحجاز ، وفيـــه وضع كتابه « الموطأ » الذى كان يلقيه بالمدينـــة المنورة ، ونمى مذهبه بعده تلميذ له مصري هـــو عبد الرحمن بن القاسم في مصنف فرع فيه على كتاب الموطأ فروعا كثيرة ٠ وعن ابن القاسم أخذ المذهب تلميـــذ مغربي هو سحـــنون القيرواني التونسي ونشره في المغرب جميعه ، وأخذ المذهب عنه أيضا يحيى بن يحيى الليثي فقيه الأنـــدلس وامامها ، وكان قد تتلمـــذ لمالك ثم تتلمذ لابن القاسم واخذ عنه كل ما عنده ، وعاد الى قرطبـــة فنشر المذهب بها وبالأندلس ٠ وامتد فرعان منه الى العراق والشام ، وأخذ كل خالف من فقهـــاء المذهب يؤلف فيـــه على مر العصور مستضيـــئا بكتابات أسلافه ومؤلفاتهم ذاكرا دائما آراءهـــم وما لهم من اجتهادات واستنباطات ٠

وينزل مصر الامام الشـــافعي وبهـــا توفى ، وتتلقى عنه مذهبه ، ويحمل عنهـــا الى جميـــع الأمصار الاسلامية ويتـــكاثر أتباعه لا في مصر وحدها ، بل أيضا في الشام والعراق وايران ، ولتلميذيه المصريين : المزني والبويطي فضل كبير في نشر المذهب ، وخلفهما عليه أئمة كثيرون في مختلف الأزمنة مثل أبي أسحق الشيرازي وامام الحرمين الجويني الخرلساني والرافعي القزويني والنووي الدمشقي وابن دقيق العيـــد المصري ، ولهم ولأمثالهم عشرات الكتب في المذهب وعشرات الشروح والحواشي ٠وحين ترجع الى حاشـــية في حقبـــة متأخرة ترى أســـماء أئمة المذهب تتردد جميعا لايغيب منهم أحد مثل من سميناهم ومثل العز بن عبد السلام والرملي ٠

وبالمثل كان لمذهب للامام ابن حنبل أئمة كثيرون حملوه عنه ، وقد بدأ ازدهاره ببغداد منذ حيـــاة مؤسسه ، ونمت منه فروع في العالم الاســـلامي وخاصة في الشام ، وعنيت به مصر واحد ينشط بها منذ زمن الأيوبيين ، ومن كبار أئمته عبد الغنى المقدسي الحنبلي وابن تيمية ٠

وكل من يقرأ في كتب هذه المذاهب الأربعـــة الأساسية في الفقه والتشريع وينظر في مؤلفيهـــا وبلدانهم يلاحظ انهم موزعون على تـــلك البلدان لا فرق بين بلدة وبلدة ، اذ يكاد يكون لكل بلـــدة نصيب من المؤلفين في هـــذا المـــذهب أو ذاك ٠ وتستطيع أن تلاحظ ذلك بوضـــوح حين تتناول كتب التراجم الخاصة بكل مذهب ، فانـــك اذا رجعت الى الديبـــاج المذهب لابن فرجون الخاص بفقهاء المذهب المالكي أو الى كتاب تاج التراجم لابن قطلوبغا الخاص بفقهاء المذهب فرحون والى كتاب طبقات الشـــافعية للسبكي أو الى كتاب طبقات الحنابلة لابن أبي يعلى رأيت توا أن لكل بلدة كبيرة فقهاء في المذاهب الأربعة ، فاذ أنت اخترت أصحاب مذهب واحد ودرست كتبهم وجدت فقههم واحدا أو قل تراثهم الفقهي واحدا لأنه تراث مشترك ، ولا فرق مثلا بين أصول الفقه الحنفي وفروعه في بلدة وفروعه وأصوله في بلدة أخرى ، وقل ذلك نفسه في بقية المذاهب ٠

- ٢ -

وما قلناه عن وحدة المتراث الديني يصدق على التراث النحوي واللغوي والبـــلاغي ، أما التراث النحوي فعد فيه كتـــاب سيبويه ــ منذ ألف ــ المصـــدر الأســـاسي لمادته ، وأخذ تلميذه الأخفش الأوسط ومن جاءوا بعده من نحاة للمدرسة البصرية يعتمدون عليـــه ، فاتحين الأبواب للاجتهـــاد ، مستنبطين كثيرا من الآراء ، مـــؤلفين في النحو كتبا كثيرة ٠وبالمثل صنعت الكوفة في النحـــو ، استحدثت فيه مذهبا شاد الفراء أركانه ، وخلفه نحاة مدرسته يجتهـــدون ويستنبطون ويؤلفون كثيرا من الكتب ،ثم جدت في النحو ومدرسة ثالثة ببغداد ، أقام صرحهـــا نحـــاة مختلفـــون أهمهم أبو على الفارسي ٠

وحين نقرأ في كتب المدرسة البغدادية الثالثة سنجدها لا تترك رأيا لامام من ائمة المدرستين السابقتين : البصرية والكوفية الا تذكـــره ، ثم يحاول أئمتها بدورهم النفوذ من خـــلال ما قرءوه

عند أساتذة المدرستين المذكورتين الى آراء جديدة لم يسبقهم اليها سابق · وبذلك كان مذهب المدرسة البغدادية يقوم على آرائهم الجديدة من جهة ، وعلى اختياراتهم من آراء نحاة البصرة والكوفة من جهة ثانية · ونشأت بعد هذه المدارس الثلاث مدرستان فى مصر والأندلس ، وقد وضع أئمتهما نصب أعينهم الاختيار من آراء المدارس الثلاث السابقة واستنباط آراء مبتكرة جديدة ·

وبذلك تحول كتاب النحو الكبير منذ القرن الخامس الى مايشبه دائرة معارف نحوية كبرى ، فالباب يفتح وتعرض قواعده ومسائله ، وتذكر فيها آراء المدارس الثلاث : البصرية والكوفيه والبغدادية ، ويقارن مؤلفه بين تلك الآراء المختلفة لأئمتها ، ويختار لنفسه منها مايراه أكثر سدادا ، ويضيف الى اختياره ما يهديه اليه فكره واستنباطه من آراء جديدة · واقرأ فى شرح ابن يعيش الحلبى على كتاب المفصل فى النحو للزمخشرى الخوارزمى أو فى شرح الرضى الاستراباذى الطبرستانى على الكافية لابن الحاجب المصرى أو فى كتاب التسهيل وشرحه لابن مالك الأندلسى أو فى كتاب ارتشاف المضرب أى عسل النحو لأبى حيان الأندلسى أو فى مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام المصرى أو فى همع الهوامع للسيوطى أو فى حاشية الصبان على الأشمونى ، فستجد نفسك أمام موسوعات نحوية كبرى ، تساق فيها آراء جميع النحاة : بصريين وكوفيين وبغداديين وأندلسيين ومصريين ، حتى لتعجب أشد العجب من قدرة هؤلاء المؤلفين النابهين على جمع هذا التراث النحوى الهائل منذ سيبويه الى زمن كل منهم تقدم الزمن أو تأخر ، وما ذلك الا لأنه كان تراثا واحدا ، وهو تراث اشتركت فيه الأمة العربية بجميع نحاتها من أقصى الشرق فى خراسان الى أقصى الغرب فى الأندلس ، حتى ليخيل اليك كأن النحاة الماضين من جميع البلدان العربية وعلى مر الأزمنة عاشوا فى بلدة كبيرة واحدة ، فكل نحوى يعرف الأئمة السابقين له فى مختلف بلدانهم ، وكأنهم مواطنون له يواطنونه فى بلدته ، ويعايشهم يوميا ويخالطهم فى غدوهم ورواحهم ومحاضراتهم واملاءاتهم · ولذلك كنت دائما تجد العالم العربى ـ لا فى علم النحو وحده بل فى كل العلوم وخاصة الدينية ـ حين يبرح اقليمه الى بلدة فى اقليم آخر لا يشعر أنه غريب، اذ كثيرا ما يجد شهرته سبقته اليها ، وربما سبقته اليها بعض مؤلفاته ومصنفاته ، فاذا علماؤها يرحبون به ، واذا هو يجد طلابا يريدون الاستماع اليه ، وسرعان ما يستديرون حول حلقته لاستماع دروسه ·

ونضرب لذلك مثلا : أبا حيان النحوى فانه حين ترك موطنه : الأندلس الى القاهرة فرض له علماؤها وظيفة فى أحد المساجد واستدار حوله الطلاب يستمعون الى ما يلقيه ، وهو نفسه ماحدث لكثيرين من العلماء قبله وبعده ممن نزلوا فى القاهرة ، واتخذوها موطنا لهم ومقاما ، وهم يعدون بالعشرات ،ولم يكن ذلك يحدث فى القاهرة وحدها ، بل كان يحدث فى كل مدن العالم العربى ، فهو عالم واحد ، علمه دائما واحد وتراثه واحد ·

وعلى نحو ما رأينا من وحدة التراث فى النحو كانت تعم نفس الوحدة فى التراث اللغوى وكتبه ومعاجمه ، فمن يؤلف معجما أو كتابا لغويا يضع الكتب اللغوية والمعاجم السابقة نصب عينه يستمد منها مادته ، ونمثل لذلك بمعجم تهذيب اللغة للأزهرى المتوفى سنة ٣٧٠ للهجرة ، فقد ذكر فى مقدمة معجمه أئمة اللغة الذين نقل عنهم المادة اللغوية مترجما لهم ترجمات موجزة مع ذكر كتبهم التى انتفع بها فى معجمه ، وقد ذكرهم واحدا واحدا حتى بلغوا أربعة وثلاثين عالما لغويا فى مقدمتهم الخليل بن أحمد صاحب معجم العين ونص على سبعة أئمة آخرين لم يبلغوا فى الثقة مبلغ الأولين ، وعد منهم ابن دريد صاحب معجم الجمهرة ، وقال انه نقل عنه حروفا يسيرة ·

ومن أروع ما يصور التواصل الوثيق فى التراث اللغوى كتاب المخصص فى اللغة لابن سيده الضرير المتوفى سنة ٤٥٨ وهو معجم بحسب الموضوعات والمعانى لا بحسب الألفاظ والكلمات ، ونراه فى مقدمته يذكر حشدا ضخما من مصادره، فى مقدمتها كتب الأصمعى فى السلاح والابل والخيل وكتب أبى زيد فى الغرائز والجرائم وكتب أبى حاتم السجستانى فى الأزمنة والحشرات والطير وكتابات أبى عبيد القاسم بن سلام فى غريب الحديث والمصنف وكتابات ابن شميل فى الصفات وغريب الحديث وكتب ابن الأعرابى فى النوادر وأبيات المعانى والخيل وكتب ابن السكيت فى اصلاح المنطق والألفاظ والفرق والأصوات والزبرج والمثنى والمكنى والمبنى والمؤاخى والممدود والمقصور ، وكتب أبى حنيفة الدينورى فى النبات والأنواء وكتابات ثعلب فى الفصيح والنوادر وكتب المبرد فى المذكر والمؤنث وغيره وكتب ابن قتيبة فى الأشربة ومعانى الشعر والأنواء وغريب القرآن وغريب الحديث والميسر والقداح وكتب اللحيانى فى اللغة وكتابا كراع المصرى : المنضد فى اللغة ومختصره المجرد، وبجانب هذه الكتب والدراسات اللغوية الخالصة

يذكر ابن سيده المعاجم التى استعان بها فى تاليف مخصصه ، وهى معجم العين المنسوب الى الخليل ومعجم الجمهرة لابن دريد وكتاب البارع لأبى على القالى وكتاب الزاهر فى معانى كلمات الناس لأبى بكر الأنبارى ·

ويتبين من هذا السرد الذى وضعه ابن سيده فى مقدمة مخصصه لكتب اللغة التى اطلع عليها أنه لم يترك كتابا قيما فيها لمؤلف فى طول العالم العربى وعرضه الا اطلع عليه وأفاد منه ، ولم يكتف فى مادة كتابه بمعاجم اللغة وكتبها الخاصة، فقد ذكر فى مقدمته أنه رجع الى كتب نحوية مختلفة فى مقدمتها كتاب سيبويه ، وكتاب الايضاح فى النحو لأبى على الفارسى وكتاب الحجة فى علل القراءات السبع التى دونها أستاذه ابن مجاهد فى كتابه السبعة فى القراءات وأيضا كتب املاءاته مثل الحلبيات والبغداديات والشيرازيات والبصريات الى غير ذلك من كتبه ، وشرح السيرافى على كتاب سيبويه وكتابات ابن جنى فى الخصائص وسر الصناعة ، وشرح كتاب سيبويه للرمانى وتفسيره للقرآن ·

وهذا عالم واحد من علماء اللغة فى أقصى الغرب بمرسية فى الأندلس يحاول أن يؤلف كتابا فى اللغة فيجمع له كل الكتب والمعاجم اللغوية التى ألفت فى البلاد العربية حتى أقصى الشرق · ولعل فى ذلك ما يدل بوضوح على أن التراث اللغوى كان تراثا مشتركا بين جميع البلدان العربية وأن رفوف مكتبة من المكتبات الكبرى فى تلك البلدان لم تكن تخلو من كتاب قيم من كتبه · وكأن الوطن العربى جميعه ازاء التراث كان - كما قلنا - بلدة كبيرة واحدة ، يتعارف أهلها على كل سكانها السابقين ، حتى كأنهم لا يزالون بينهم أحياء ،وهم يقرءون ما يؤلفون لهم ويصنفون ·

وهذه الوحدة فى التراث نلتقى بها فى علوم البلاغة ، فمنذ وضع الجاحظ أصولها الأولى وتلاه ابن المعتز يضع علم البديع احد علومها ومحسناته تكاثر علماؤها ومصنفوها من مثل قدامة وابن وهب وابن طباطبا وابى هلال العسكرى وابن سنان الخفاجى . ويضع عبد القاهر الجرجانى علم المعانى ويعطى علم البيان بتشبيهاته واستعاراته ومجازاته صيغته النهائية . وتضاف الى المحسنات التى ذكرها ابن المعتز محسنات جديدة . وتتحول تلك المحسنات وقواعد علمى البيان والمعانى عند عبد القاهر الى ما يشبه نجوما قطبية يستضيء بها فى جميع البلدان العربية من قاموا على التراث البلاغى من أمثال الزمخشرى والخوارزمى والفخر الرازى والزملكانى الدمشقى والتنوخى البغدادى وابن الأثير الموصلى ويحيى بن حمزة اليمنى

واذا مضينا بعد هؤلاء البلاغيين الأعلام الى عصر المتون والشروح وجدنا الخطيب القزوينى الدمشقى داراوتدريسا يؤنف فى البلاغة متنا طريفا يسميه متن التلخيص ، وسرعان ما يتجرد غير عالم فى البلدان الاسلامية لشرحه ، فيشرحه فى اقصى الشرق السعد التفتازانى ويضع على شرحه السيد الجرجانى حاشيته ، ويشرح المتن أيضا عصام الدين الاسفراينى الخراسانى ، ويشرحه احد علماء المغرب ، ويشرحه بهاء الدين السبكى المصرى . فالتلخيص تراث بلاغى عام ، ليس تراث دمشق وحدها ، بل هو تراث جميع البلدان العربية ، وكل بلد يتجرد منها عالم لشرحه

ومن يرجع الى مقدمة شرح السبكى على متن التلخيص يجده يذكر انه استعان فى شرحه بثلاثمائة كتاب ، وكثير منها لا نعرفه ، لأنه لا يزال مخطوطا محفوظا على رفوف المكتبات الكبرى او لأنه سقط من يد الزمن ، ومما ذكره وهو مطبوع بين أيدينا كتاب البديع لابن المعتز واعجاز القرآن للرمانى والصناعتين لأبى هلال العسكرى والكشاف للزمخشرى وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى والوساطة لعلى بن عبدالعزيز الجرجانى والبديع لابن منقذ ودلائل الاعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر ونهاية الايجاز للفخر الرازى والمثل السائر لابن الأثير والمصباح لبدر الدين بن مالك والتبيان لابن الزملكانى والأقصى القريب للتنوخى وشرح بديعية صفى الدين الحلى وشروح كتاب المفتاح للسكاكى من مثل شرح قطب الدين الشيرازى والترمذى والكاشى الى غير ذلك من مصادر - كثيرة انتفع بها السبكى فى شرحه ·

ولعل فى ذلك كله ما يصور مدى وحدة التراث البلاغى ، فكل ما الف فى البلاغة وعلومها وكل ما اتصل بها من كتابات فى النقد وعلم الأصول والنحو - كما صرح بذلك السبكى فى مقدمة شرحه - يصبح مادة له فى صنع هذا الشرح ، واذا أنت أخذت تقرؤه وجدت علماء البلاغة معروضين عليك عرضا علميا دقيقا منتهى الدقة ، كل عالم وأفكاره وما اكتشفه من قواعد البلاغة ومن محسنات البديع . ولايخطئك ابدا أن تعرف لهذا العالم أو لذاك أفكاره وآراءه داخل هذا التراث البلاغى الممتد نهره الكبير من اواسط آسيا الى المحيط الأطلسى ، كما لا يخطئك ابدا ان تشعر بوحدة تسود هذا التراث ·

- ٣ -

ولم تقف هـذه الوحدة عند تراثنا الروحى وعلومه ولا عند تراثنا النحوى واللغوى والبلاغى وما أنتجم به من العلوم ، بل امتدت أيضـا الى تراثنا الذى اتصل بعـلوم الأوائل : الفلسـفة والطب والطبيعة والكيمياء والرياضة ، فبمجرد ان ترجمت هذه العلوم الى العربية فى القرنين الثانى والثالث للهجرة تحولت سريعا تراثا واحدا مشتركا بين جميع الأقطار العربية . ومعروف ان حركة الترجمة للفلسـفة والعلوم اخـذت تنشط فى بغداد بقوة اذ اهتم بهـا خلفـاء بنى العباس وكافاوا عليها المترجمين مكافئات كبيرة ، فاندفعوا يترجمون وينقلون الى العربية كل ما استطاعوا من كنوز علمية حتى كانه لم يبق كتاب مهم يونانى أو فارسى أو هنـدى الا ترجمه النقلة ، وقد أكبوا على العربية يتزودون منها ازوادا كبيرة ، حتى يتقنوا النقل ويحكموه. ويقال ان النقل اولا كان نقلا حرفيا ، حتى اذا كان عصر المامون اخذ المترجمون ينقلون جملة المعنى ، فالمترجـم لكتاب يقـرأ الفقرة فيه ويتمثلها ثم ينقلها الى العربية . وكانت الحركة من الخصـب بحيث تـكون سريعـا للعرب عـالم كيميائى كبير ، هو جابر بن حيان الذى عاش فى القرن الثـانى الهجرى وترك فى الكيميـاء رسـائل اصبحت اسس هذا العلم واصوله فى العربية . وتتسع الحركة العلمية والفلسـفية فى عصر المأمون ، فيظهر عالم رياضى فذ هو الخوارزمى واضع علم الجبر لأول مرة فى تاريخ الرياضيات ، كما يظهر اول فيلسـوف عربى بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسـوف ، ونقصـد الكندى . وظهـر بعـد الكنـدى والخوارزمى وجابر بن حيان فلاسفة وعلمـاء عرب لا يكادون يحصون عدا

ولسنا بمجال الحديث عن مدى ازدهار تلك الحركة الضخمة الكبيرة وما نشـأ عنهـا من فلاسفة نابهين فى مجالات الفلسفة وعلمـاء أفذاذ فى مجالات الرياضة والكيمياء والطبيعة والطب، انما نريد أن نلفت الى ان كل علمائنا وفلاسفتنا فى الاقطار العربية كانوا يتعاملون بلغة علميـة وفلسفية واحدة : لغة مصطلحاتها الفلسفيـة والعلمية واحدة ، ولا خلاف فى اى مصطلح بين والرازى والفـارابى وابن سـينا فى الشرق يشتغل بعلوم الأوائل · ومن يقـرأ الكنـدى والـرازى والفـارابى وابن سـينا فى الشرق يستطيع أن يقـرأ بسهولة أيضـا ابن باجـة وابن رشد وابن طفيل فى الغرب . وعلم كعلم الطب الذى أودعه ابن سينا كتابه القانون لايجد المتخصص فى الطب بالشـام مثـل ابن القف وبمصر مثل ابن النفيس وبالأندلس مثل ابن زهر ولا بأى بلد عربية اخرى فى مختلف الأزمنـة الماضية اى صعوبة فى تمثل كل ما كتب لأنه كتبه بنفس المصـطلحات التى كانت متداولة للطب فى العالم العربى ·

وعلى هذا النحو كان ما يؤلفه عالم فى الطب او غير الطب وكل ما يحويه فى علمه من تجـارب ويحصل عليه من نتائج يشـيع عنه فى الأمة العربية ويتدارسـه أبناؤها فى كل بلد ، وبالمثل كان ما يكتبه فيلسوف فى ايران او فى بغداد او فى اى قطر عربى يشيع فى الأقطار الأخرى، مما هيأ لنهضة فلسفية وعلمية كبرى ، اذ تعاون علماء الأمة وفلاسـفتها فى كل فـرع من فروع العلم وفى كل جوانب الفلسفة واتجاهاتها ، وكل تال يأخذ عن سـابقه ويؤسـس على علمه ان كان عالما وعلى فلسفته ان كان فيلسوفا ، مما هيأ بقوة لأن تصبح الفلسفة ويصبح العلم فى الأمة تراثا مشتركا ، بل تراثا واحدا

ومما يدل بعمق على احساس الأمة بوحـدة هذا التراث وانه يتشبث بذاتيتها وشخصيتها اننا نجد عرب الأندلس يتمسكون به ، ولايحاولون اى محـاولة فى الاسـتقلال بحركة علميـة او فلسفية اساسها الترجمة عن اللاتينية ، وكان تراثها معروفا فى الأندلس قبل دخولهم اليها، غير انهم لم يفكروا فى نقل هـذا التراث الى العربية ، وكانهم آثروا التمسك فى قوة بالتراث المترجم المشرقى وما اضاف اليه علماء المشرق وفلاسفته ، مما احاله تراثا للأمة ، تراثا مشتركا، لا تختص به بلدة دون بلدة ولا فيلسـوف دون فيلسوف ولا عالم دون عالم فى محيط الأمة من اقصى الشرق الى اقصى الغرب ·

وبذلك كانت الفلسفة العربية فلسفة مشتركة، وبالمثـل كان العـلم العـربى علما مشـتركا ، بحيث يحس العـالم العـربى احساسا قويا بأنه حلقة فى سلسلة متصلة ، وهى سلسلة كمـا تصله بأسـلافه تصله بمعاصريه ، فاذا هو يقرأ لهم ما يؤلفونه ، ومن أغرب الأشياء ان كانت الكتب تنقل فى تلك الحقب الماضـية بسرعـة قد لا نتصورها الآن ، ويبدو ان عمل الوراقة كان واسعا جـدا وأن الوراقين كانوا بمجرد ان يكتبوا كتابا لعـالم ينشرونه فى أوسـع نطاق ، وقد ساعدت على ذلك الرحلة السنوية المتصلة من جميع الأقطار العربية الى المدينتين المقدستين فى الحجـاز ، فكان العلمـاء يمرون بالوراقين ويأخذون منهم الكتب الجديدة ·

وكان العلماء يتراسلون ، علماء الفقه وغيرهم، وبالمثل أصحاب علوم الأوائل كما كانوا يسمونها،

اصحاب الفلسفة والطب وغيرهما ، وقد يرحل عالم عن وطنه الى وطن عالم آخر ليناقشه فى هذه المسـألة من العلم او تلك وليراجعه فى بعض آرائه ، وربما بقى فى البلدة الجديدة فترة يناظر عالمها ويطارحه فى بعض المسائل ثم يعود الى بلده ، كما صنع ابن بطلان طبيب بغداد فانه رحل منها الى القاهرة ليلقى طبيبها على بن رضوان ، وكانت قد كثرت المراسلات والمحاورات بينهما فى بعض مسائل طبية وفلسفية . ونزل ابن بطلان مصر لهذه الغاية سنة ٤٤١ للهجرة ومكث بها ثلاث سنوات يناقش ابن رضوان فى بعض الأمراض والأدواء ، ولعل فى ذلك دليلا واضحا على ما نقول من ان لغة الطب كعلم من العلوم العربية كانت واحدة، وبالمثل كانت مصطلحاته والا ما استطاع هذان الطبيبان : البغدادى والمصرى التفاهم ، ولو ان ما ثقفه احدهما من علم الطب وتراثه كان مختلفا فى لغته ومصطلحاته عما ثقفه الآخر ما اجتمعا ولا التقيا ولا تراسلا ولا اشتركا فى مناظرة طبية . وهذا نفسه يلاحظ فيمن كانوا يرحلون عن بلدانهم رحيلا نهائيا الى بلدان اخرى ويستقرون بها ،ونقصد العلماء منأمثال ابنالهيثم عالم الطبيعة المشهور فانه هاجر من بلدته البصرة الى القاهرة وأقام بها الى وفاته يفيد منه الطلاب والعلماء والمتفلسفة بلغة الفلسفة والعلم التى كانت قد اصبحت لغة مشتركة بين الأقطار العربية . وبعد نحو قرنين من هجرته هاجر الى القاهرة ابن البيطار المالقى الأندلسى، وقد جعله سلطانها الكامل رئيسا على جميع العشابين بمصر . وطبيعى ان كانت لغته العلمية نفس لغتهم ، وهو يعد اهم صيادلة العالم العربى . وهكذا يضاف اسمه وتضاف شهرته الى العالم العربى لا الى موطنه القديم الأندلسى ولا الى موطنه الحديث مصر ، وكان العالم فى اى بلد عربى لم يكن عالما لبلده فحسب ، بل كان عالما للأمة العربية جميعها ، فعلمه لجميع بلدانها لا فرق بين بلد وبلد

ولم يهيىء ذلك لوحدة فى التراث العلمى فحسب ، بل هيأ لنهضة علمية كبيرة ، اذ تعاونت عقول كثيرة على الرقى بكل علم ، بحيث كان علماؤنا يشعرون بانهم علماء عالم واحد تعددت اقطاره ، ولكل قطر دولته السياسية ، اما فى العلم فكانوا جميعا يشعرون بانهم علماء قطر واحد ، بل علماء مؤسسة علمية واحدة تمتد اطنابها حتى تشمل الوطن العربى جميعه . ويدل على ذلك أوضح الدلالة ان اسلافنا حين ترجموا لعلمائهم المختصين بعلوم الأوائل ولفلاسفتهم لم يخصوا علماء اى بلدة وفلاسفتها بكتاب خاص تنفرد به ، بل جمعوا علماء كل البلدان العربية وفلاسفتها فى كتاب واحد اعتقادا منهم بأنهم مشتركون فى تراث واحد وان وحدة علمية جامعة تضمهم لا فرق بين ايرانى وعراقى وشامى ومصرى واندلسى ، فهم جميعا علماء عالم واحد وتراث علمى واحد .

- ٤ -

وعلى نحو ما كانت تعم فى العالم العربى وحدة فى التراث الروحى والعلمى بجميع فروعه كانت تعم وحدة قوية فى التراث الادبى شعرا ونثرا ، اما الشعر فقد ظلت تقاليده راسخة على مر الأزمنة ، اذ ظل نظام قصيدته القديم باوزانه وقوافيه . وحقا ظهرت عند العباسيين وفى الأندلس أنماط جديدة من الشعر المزدوج والمخمسات او المسمطات والرباعيات والموشحات ، ولكنها جميعا تخلقت فى احشاء القصيدة التقليدية ، تخلقت من موسيقاها ومن معانيها وصورها وصياغتها . ولعل هذا هو الذى كتب لهذه الأنماط الجديدة ان تحيا وتزدهر بجانب القصيدة الأم التقليدية وبمجرد ان ظهرت هذه الأنماط شاعت وانتشرت فى العالم العربى جميعه ، واصبحت فى كل قطر عربى جزءا لا يتجزأ من شعره وفنه . ونفس الموشحات ــ وهى اكثر هذه الأنماط تجديدا ــ اخترعها فى رأى بعض الباحثين الأندلسيون ، ومع ذلك لم يضعوا عروضها ، انما الذى وضعه شاعر مصرى هو ابن سناء الملك فى كتابه المشهور : « دار الطراز » . وهو يقوم فى وضع عروض الموشحات مقام الخليل بن احمد فى وضع عروض الشعر العربى . وهو ــ بما نظم من موشحات ــ يعد رمزا لدورة جديدة لها يتفوق فيها هو وغيره ممن خلفوه من المشارقة امثال أحمد بن حسن الموصلى وابن مظفر والعزازى وابن نباته المصريين وصفى الدين الحلى العراقى على كثيرين من وشاحى الاندلس فلم تعد الموشحات فنا خالصا للأندلسيين ، بل اصبحت فنا شعريا عربيا عاما او تراثا شعريا للعرب جميعا .

وحتى الأزجال العامية تبتكرها الأندلس وتشيع منها الى العالم العربى ، ويقول ابن سعيد فى منتصف القرن السابع الهجرى انه راى ازجال ابن قزمان اكبر زجالى الأندلس تروى ببغداد اكثر من روايتها بالمغرب ، وهو لا يريد بالمغرب بلاد المغرب وحدها ، بل يريد ايضا الأندلس . وبمجرد ان انتقلت ازجال الاندلس الى المشرق حاكاها المشارقة وابدعوا فيها . فحتى الشعر العامى لبلد عربى يصبح تراثا

عربيا عاما لجميع البلدان العربية . وتصدى صفي الدين الحلي للازجال ووضع فيها وفي انماط الشعر العامية مثل المواليا والقوما والكان وكان كتابه « العاطل الحالي »

ولعل في هذا كله ما يصور – من بعض الوجوه – وحدة التراث الشعري عند العرب على مر الزمن واذا أنت حاولت أن تقرن معاني الشعر وصوره في العصر العباسي الأول الى العصور الماضية او حاولت ان ترد معاني العباسيين الخالفين الى معاني الشعراء السالفين منهم وجدت مالا يحصى من التماثل والتشابه في المعاني والصور جميعا . وقد نهض من قديم بهذه المهمة نقاد العرب فيما اسموه بالسرقات محاولين ان يرجعوا كثيرا من معاني الشعراء واخيلتهم الى سابقيهم او معاصريهم من الشعراء ، وكتبوا كتبا مستقلة في سرقات ابي تمام وفي سرقات البحتري منه وفي سرقات المتنبي منهما وتحدثوا طويلا عن سرقات ابي نواس وبشار وابن للمعتز وغيرهم من شعراء العصرين : العباسي الأول والثاني . وقديما نقدت هذه التسمية وقلت انه ينبغي أن يوضع للسرقات اسم جديد يدل عليها ، واقترحت اسم التحوير الفني وقلت انه من حق كل شاعر ان يتناول بعض معاني الشعراء الذين سبقوه ، ويحور فيها تحويرات شتى حسب ملكته في معاني التراث الشعري العربي وصوره ، الفنية . وعلى كل حال لاحظ القدماء هذه الشركة وهي شركة تدل على أن تلك الصور والمعاني تتجدد دائما وان وحدة مستمرة تسري فيها ، مهما اختلفت الاعصار وتفاوتت الأقطار .

وخذ مثلا كتاب الذخيرة لابن بسام ، وهو طائفة من المجلدات تترجم تراجم كبيرة لشعراء الأندلس ، واقرا فيه فانك ستجد ابن بسام – في أقصى الغرب – يحس بقوة هذه الوحدة بين شعراء الأندلس وشعراء المشرق ، اذ يحاول محاولة بارعة في اثناء الترجمة للشاعر الاندلسي ان يدلنا على معارضته لكبار الشعراء في المشرق ، فتلك القصيدة عند ابن زيدون او عند غيره من الاندلسيين صنعت معارضة لابي تمام او لأبي نواس أو بشار او للبحتري أو لابن الرومي أو لابن المعتز او للمتنبي او للشريف الرضي او لأبي العلاء أو لغيرهم من شعراء المشرق . ولا يقف ابن بسام في بيان هذا الجانب لشعراء الأندلس عند معارضاتهم العامة لقصائد المشارقة ، بل ياخذ في بيان تحويراتهم – او كما كانوا يسمونها سرقاتهم – لمعاني الشعراء العباسيين واخيلتهم من امثال من سميناهم . وبحق يقول ابن بسام في مقدمة ذخيرته : « ان أهل هذا الأفق (الأندلس) أبوا الا متابعة أهل المشرق يرجعون الى اخبارهم المعتادة رجوع اهل الحديث الى قتادة حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما ، وتلوا ذلك كتابا محكما »

ولم يكن هذا شأن الأندلس وحدها ، بل كان شأن جميع البلاد العربية ، فقد اكبت على التراث الشعري واستوعبته وتمثلته ، ولم تبق بلدة في العالم العربي الا ضمته الى صدرها ، وحافظت بقوة على تقاليده ، وهي ليست المحافظة التي تعني الجمود ، فقد كانت تجدد فيه وتولد وتفرع فروعا مونقة على نحو ما حدث في الأندلس نفسها ، فانها جددت وابتكرت في كثير من معاني الشعر وأفكاره وصوره ، وامتد تجديدها الى الاوزان والقوافي ، فزاوجت بينها وخالفت واستحدثت الموشحات ، ولكنها لم تنفصل بها عن التراث الشعري العربي ، بل مضت تتوغل فيه وترتبط به وتستظهر رواسبه المعنوية والتصويرية ، بحيث شاعت موشحاتها في البلدان العربية ، ولم تعد محتكرة لها ولا موقوفة عليها اذا أصبحت حقا عاما من حقوق التراث الشعري العربي .

وهذه الوحدة الوثيقة للتراث الشعري عند العرب وكل ما يجد فيه ترى في صور مختلفة ، منها ان نجد المترجم لشعراء اقليم عربي لا يلبث أن يترجم لشعراء جميع الأقاليم العربية وبدأ ذلك الثعالبي في كتابه « اليتيمة » فانه ترجم فيه لجميع شعراء الاقطار العربية موزعا لهم على بلدانهم من خراسان الى الاندلس ، وتبعه الباخرزي يصنع صنيعه في كتابه « دمية القصر » وصنع مثلهما الحظيري في كتابه « زينة الدهر وعصرة اهل العصر » وبالمثل الف العماد الاصبهاني كاتب صلاح الدين الايوبي موسوعته الكبرى : « الخريدة » عن شعراء البلدان العربية في القرن السادس الهجري ، وقد نشر منها خمسة مجلدات عن العراق وثلاثة مجلدات عن الشام والجزيرة العربية واثنان عن مصر واثنان عن المغرب والأندلس . وجميع هؤلاء الشعراء – في راى العماد الاصبهاني ومن سبقوه الى هذا المنهج في التاليف – انما هم شعراء أمة واحدة ، وأشعارهم تمثل تراثا واحدا ، مهما ابعدوا في بلدانهم شرقا أو غربا ، وكأن كل شاعر منهم ليس شاعر بلده وحده وانما هو شاعر البلدان العربية بأمرها ، فلكل بلد فيه حظ مقسوم .

ولعل المتنبي أهم شاعر يصور ذلك الى ابعد مدى ، فانه لم يكن يوما شاعر الكوفة

مسقط راسه وحدها ، ولا شاعر العراق وحده، فقد شغل العرب جميعا منذ ظهوره ، واخـذوا يروون شعره ويحفظونه ويتداولونه وينشدونه منذ حياته الى اليوم ، ويخيل الى الانسان انـه لم تبق بلدة كبيرة فى العالم العربى الا تجرد منها شـارح او اكثر لشرح شـعره وروايتـه للناس . ولن نستطيع ان نذكر كل شراحه ، فهم عشرات موزعـون عـلى البلاد العربيـة ، منهم ابن جنى الموصـلى العـراقى وابن فورجـه البروجردى الايرانى وأبو العلاء المعرى وسـمى شرحه معجز احمد والواحدى الايرانى والخطيب التبريـزى وعبد القـاهر الجرجـانى والافليلى وابن سيده الأندلسـيا نوالمصيصى المصـرى وابن القطاع الصـقلى وابن المسـتوفى الاربـلى الموصلى . وبالمثل لم تكن تخلو بلدة عربية من كتابة دراسة عنه ، ومن اهم الدراسات التى تناولت شعره الرسالة الحاتمية لأبى على الحاتمى البغدادى ورسالته الثانية المسماة الموضحة، وهما منشـورتان ، والوسـاطة بين المتنبى وخصـومه لعلى بن عبد العـزيز الجرجـانى والمنصف لابن وكيع التنيسى المصرى والابانة للعميدى ، وهو ايضـا مصرى وابيات المعانى للقزاز التونسى . وتتوالى دراسات كثيرة حتى نلتقى بكتاب تنبيه الأديب على مـا فى شـعر أبى الطيب من الحسـن والمعيب لباكثير الحضرمى وكتاب تنبيه ذوى الهمم على مآخذ ابى الطيب من الشعر والحكم للزمزمى المكى وكتـاب الصبح المنبى فى الكشـف عن حيثية المتنبى للبديعى الدمشقى . ومنذ وجد المتنبى لايكاد يصنف كتاب فى النقـد او البلاغة الا ويقتطف مؤلفه ازهارا من شعره

والمتنبى بذلك كله يصور وحدة قوية للتراث الشعرى العربى ، وكان شعره لواء كبير اظل العرب مـن أواسـط آسيا الى جبال البرانس ، ولا يزال يظلهم الى اليوم واجدين فيه صورة نفوسهم وروح آبائهم وعواطفهم ومشاعرهم وكل ما الم بخواطرهم من أحاسيس قوة ومجد وكل ما شغفوا به من عروبتهم وما يتصل بهـا من مشـاعر العزة والكرامة والترفع عن الدنايـا والطموح الى المثل الحميدة .

وهذه الوحدة المنبثقة فى التراث الشـعرى تنبث أيضـا فى التراث النثرى بحيث لم يـكن يظهر كاتب كبير فى بيئتـه الا وتتسـامع بـه البيئات الأخرى ، وما تلبث ان تتخذ الأسباب الى نقل فرائده وبدائعه وخير ما يصـور ذلك ما يروى عن زائر اندلسى للجاحظ فى البصرة من أنه قال له أن الأديب يعظم عند أمرائنا اذا راوه يعنى برواية رسالتك : التربيع والتدوير، وهى رسالة تعد فى الذروة من أعمال أسلافنا الادبية ، وناهيك بالجاحظ وروعة بيانه . والمهم أن آثار الجاحظ كانت قد نقلت الى الاندلس فى اقصى المغرب ، وهو لا يزال علي قيد الحياة ، اذ كانت قد رحلت هـذه الرحـلة الطويلة مع المعجبين بـه وبأدبـه . ومعنى ذلك أن الجاحظ فى حياته لم يكن اديب البصرة وحدها ولا أديب بغداد وحدها اذ كان يلم بها ، ولا أديب العـراق وحده ، بل كان أديب العالم العربى جميعه. وقل ذلك نفسه فى ابن المقفع صاحب الادب الكبير والصغير ومترجم كليله ودمنة . وقله أيضـا فى غير ابن المقفع والجاحـظ من الكتـاب العباسيين – حتى اذا ظهر ابن العميـد واتخـذ لنفسه أسلوبا متميزا بالسـجع والمحسـنات البديعية ، تبعه فيه كتاب ايرانيون وعراقيون كثيرون مكونين معه مدرسة نثرية ، – سرعـان ما عم أسـلوبها البلاد العربية أينما اتجهت شرقا أو غربا ، الى أن ظهرت مدرسـة القاضى الفاضل بمصر مضيفة التورية ومحسـنات بديعية مختلفة فعم اسلوبها بدورها جميع الأقطار . ولا ننسى مقامات بديع الزمان والحريرى ، فقد تداولتهما جميع البلدان العربية ، ولم تكد تخلو بلدة من كتاب يقلدونهما ويصـوغون مقامات على نمط مقاماتهما ، وهم يعـدون بالعشرات ، وكل ذلك كان يتحول تراثا نثريا للامة – وهكـذا عالم واحد فى النثر وفى الشعر ، بحيث لا تكـاد تقـرأ قصيدة فى العصـور المتأخرة الا وترى العصور السـالفة من خلالها سـواء فى الصور أو فى المعانى والأفكار ، وكذلك الشـان فى المقامات والرسائل والأعمال النثرية ، فكلهـا تنزع عن اقواس واحـدة وما هـذه الأقواس الواحدة الا هذه الوحدة المتغلغلة فى التراث الشعرى والنثرى .

- ٥ -

ومما يوضح هذه الوحدة فى التراث العربى شعرا ونثرا ما اشرنا اليه فى حديثنا عن المذاهب الفقهية وعلوم الأوائل من كتب التراجم ، فقـد ترجم الأسلاف لكل أصحاب مذهب فقهى على حـده ، وجمعوا أصحاب علوم الأوائل معـا فى كتب خاصة بهم ، وأفردوا كتبا لتراجم المفسرين والقراء والمحدثين او الحفاظ للحديث النبوى والنحاة . فكل فئة علمية افردوها او خصوها بكتب تترجم لأصحابها دون ملاحظـة بلدانهـم واعصارهم ، لا فرق بين علماء بلد وبلد ولا بين علماء عصر فى هذا العلم او ذاك . وتجرد قوم لتأليف كتب تراجم عامة مثل معجم الادباء لياقوت ووفيات الأعيـان لابن خلكان وفوات الوفيات لابن شاكر والوافى بالوفيات للصـفدى ، وفى

هذه الكتب تساق تراجم العلماء والأدباء من كل صنف ، ويساق معها تاريخ دقيق لكل عالم أو شاعر أو كاتب دون نظر الى بلده أو زمنه ، وانما دفع هؤلاء المؤرخين الى ذلك شعورهم العميق بأن اصحاب هذه التراجم جميعا شركاء في تراث واحد ، ليكن علما دينيا أو لغويا أو نحويا أو بلاغيا ، أو ليكن شعرا أو نثرا ، فجميعه تراث واحد ، وهم لذلك يترجمون لهم أبجديا واحدا بعد آخر ، متنقلين مثلاً من لغوى الى محدث الى شاعر الى فقيه دون ملاحظة اى ترتيب زمانى أو مكانى . وسار فى نفس المنهج والاتجاه من جمعوا تراجم القرون المتاخرة من الثامن الى الثانى عشر ، فلكل قرن من هذه القرون كتابه الخاص بعلمائه من كل نوع وأدبائه من كل لون ، وهم مجموعون من العالم العربى جميعه من شرقيه الى غربيه دون أى استثناء لبلد او لعالم او لشاعر او لكاتب ، اذ هم جميعا حملة العلم والأدب فى الوطن العربى جميعه ، وينبغى ان يكون لكل منهم مكانه فى الكتاب ، وعادة يكون الكتاب كبيرا فى مجلدات .

وهو شيء يعز على الفهم تبين طريقة استيفاء ذلك واستقصائه ، اذ نجد مثلا ابن حجر فى كتابه « الدرر الكامنة فى أعيان المائة الثامنة » لا يكاد يترك عالما بارعا ولا أديبا نابها فى العالم الا ويترجم له فى كتابه بحيث يستطيع ان يستخرج منه الباحث فى الحركة العلمية أثناء القرن الثامن الهجرى لأى قطر عربى من الأقطار كالاندلس ، صورة هذه الحركة فيه وأهم أعلامها فى مختلف العلوم ، وبالمثل يستطيع الباحث فى الحركة الأدبية بنفس القرن أن يرسم منه صورتها وأهم الشعراء والكتاب فى أى بلد من البلدان العربية كالعراق أو الشام . وهذا نفسه يقال عن كتاب الضوء اللامع الذى ترجم فيه السخاوى لعلماء القرن التاسع وأدبائه . وبالمثل الكتب التى ترجمت لمن عاشوا فى القرون التالية من العلماء والأدباء ، ونعجب كيف استطاع هؤلاء المؤرخون ان يتعرفوا على جميع أدباء العالم العربى وعلمائه فى القرون التى اهتموا بها ، وكأنما كانت هناك صلات وعلاقات تربط العالم العربى بعضه ببعض فى تلك الأزمنة لا نستطيع ان نفهمها بسهولة ، لأننا لو حاولنا الآن نفس المحاولة فى القرن الثالث عشر الهجرى او فى القرن الرابع عشر وأردنا ان نجمع تراجم العلماء والأدباء فى كل قطر عربى لعجزنا عن ذلك او لا تضح لنا غير قليل من العجز والقصور . ومن المؤكد ان هذه العلاقات والصلات السالفة لم تكن الا شيئا واحدا هو وحدة التراث العربى التى وصلت البلدان العربية بعضها ببعض صلة وثقى ، فاذا العالم او الأديب فى بلدة عربية معروف معرفة تامة فى الوطن العربى جميعه .

ومما يدل بوضوح على هذه الوحدة فى التراث كتب التاريخ العام ، فانها ظلت طوال الأزمنة السابقة تؤرخ للعالم العربى جميعه لا تترك دولة ولا امارة دون ان تعرف بها وتقف عند احداثها مرارا . ونجدها تذكر — فى كل سنة على مدار السنين — اعلام العلماء والأدباء المتوفين بها فى البلدان العربية من اقصى المشرق الى أقصى المغرب . وقد يكون الكتاب خاصا بتاريخ بلدة معينة مثل « النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة » لابن تغرى بردى . والكتاب فى ستة عشر مجلدا ، وهو خاص بمصر كما يوضح ذلك عنوانه ، ونجده لا يكتفى بالتاريخ سنويا لاحداث مصر ، بل يضيف الى تلك الأحداث دائما احداث جميع البلدان العربية ودولها واماراتها مع ذكره فى كل سنة يؤرخ لها من توفى فيها من نابهى الأدباء والعلماء فى العالم العربى جميعه مترجما لهم ترجمات موجزة دقيقة . وبذلك يحمل تاريخ القطر العربى — كمصر — فى اطوائه تاريخ جميع الأقطار العربية وتاريخ من كان بها من صفوة الأدباء والعلماء. وكل ذلك لما استقر فى نفوس الأسلاف من وحدة التراث العلمى والأدبى فى العالم العربى الكبير وان اقطاره وان انفصلت سياسيا فانها لا تنفصل روحيا ولا ثقافيا ولا علميا ولا ادبيا ، شأنها فى ذلك شأن خلجان تنتشر على شاطىء بحر كبير ، تبدو فى الظاهر منفصلة ، بينما هى متواصلة تواصلا مستمرا ، اذ تمدها جميعا مياه واحدة على نحو ما كان يمد اقطار العالم العربى — ولا يزال يمدها الى اليوم — تراث واحد .

● ●

الدكتور زكى نجيب محمود

قيمة من التراث تستحق البقاء

- ١ -

هى حقيقة توشك ان تكون واضحة بذاتها ، ليست بحاجة الى برهان يقام على صوابها ، لأنها حقيقة يدركها الانسان بفطرته ادراكا مباشرا ، أو تكاد ، واعنى بها ان الولد اراد ان يحيا على نهج والده فهو لا يطلب أن تجىء المحاكاة قولا بقول وفعلا بفعل ، فذلك فى منطق الحياة ضرب من المحال ، فشجرة الورد تجىء على صورة شجرة الورد التى سبقتها ، لكنها لا تجىء مطابقة لها مطابقة كاملة فى فروعها وأوراقها وورودها ، وان أصحاب المعرفة بدنيا النبات ليزعمون لنا بانك لن تجد فى ملايين الملايين من وحدات النبات ، ورقتين تطابق احداهما الأخرى فى كل أجزائها ، وذلك هو سر الحياة فى شتى كائناتها : ان يكون لكل كائن عـلى حـدة فردية لا يشاركه فيها كائن آخر ، وحتى التوائم ، فمهما بلغ التشابه بينهم ، فيكفى لاختلافهم اختلاف البصمات .

واذا كان ذلك هو مبدأ الحياة فى تصويرها للأحياء من أدناها الى أعلاها ، فكيف بالانسان الذى جعله الله مسئولا عما يفعل ، لايشفع له ان يكون قد جرى فى فعله مجرى السالفين ، واذن فهى ـ كما قلت ـ حقيقة توشك ان تكون من البدائه الأولية ، الا يكون المقصود بمحاكاة الأواخر للأوائل ، محاكاة لا تدع مجالا للابداع وللارادة الحرة تختار لتقع عليها تبعة اختيارها .



فماذا نعنى حين نوصى المعاصرين بأن يترسموا فى سيرهم خطو السالفين ؟ ماذا نعنى حين ندعو الى احياء تراث الآباء ليسرى فى حياتنا الحاضرة سريان الزيت فى الزيتـــونة ؟ ماذا نعنى حين نلتمس لأنفسنا طريقا نجمع فيه بين القــديم والجديد ، بين الموروث والمعاصر ؟ ولقد يسهل

● قيمة من التراث تستحق البقـاء

على بعضنا ـ أحيانا ـ أن يطالبوا الشاعر في يومنا بأن ينظم على غرار ما نظم الشعراء الأقدمون ، أو أن يحكم القاضي في الناس بما كان يحكم به قضاة الأمس البعيد ، ولكن ماذا عساهم أن يقولوا في علماء اليوم وبين أيديهم من المسائل والتجارب ما لم يحلم به أحد من السابقين ـ ولست أريد بالسابقين أولئك الذين عاشوا منذ كذا قرنا من الزمان ، بل أريد من عاش منهم في القرن الماضي أو الذي سبقه ، ان حياة الناس اليوم ، ليس كلها مركبات لفظية ، صيغت شعرا أو نثرا ، حتى يسهل علينا أن نطالب المعاصرين بأن يحركوا أقلامهم أو ألسنتهم بمثل ما تحركت عند القدماء ألسنة وأقلام ، بل الحياة أبحاث علمية تجري في المعامل ، والحياة مكنات تدور تروسها وعجلاتها في المصانع ، والحياة نظم في التعليم ، ونظم في الادارة ، ونظم في انتاج السلع وتوزيعها ، والحياة طائرات وصواريخ ، والحياة نقل للأعضاء من بدن الى بدن ، والحياة استزراع للصحراء ، بل هي استزراع للهواء وسطح الماء ؛ وان طريق القول ليطول بنا ، لو أخذنا نسرد الأمثلة بالمئات ، لنقول ماذا هي حياة اليوم ؛ فكيف يجوز للوهم ان يتوهم بأن حياة العصر يمكن أن تصب بحذافيرها في قوالب السالفين ؟

ومع ذلك ، فهنالك معنى مفهوم ـ نبحث عنه لنبسطه فيصير واضحا بعد ابهام ـ اذا ما طالبنا أنفسنا باحياء الماضي احياء يسري به في جسم الحياة الحاضرة ، وان ذلك المعنى المبهم ليأخذ في الظهور ، حين نتصور محاكاة الأواخر للأوائل ، على نحو يجعلها محاكاة في « الاتجاه » لا في خطوات السير ؛ محاكاة في « الموقف » لا مادة المشكلات وأساليب حلها ، محاكاة في « النظرة » لا في تفصيلات ما يقع عليه البصر ، محاكاة في ان يكون العربي الجديد مبدعا لما هو أصيل ، كما كان أسلافه يبدعون ، دون أن تكون الثمرة المستحدثة على يدي العربي الجديد هي نفسها الثمرة التي استحدثها العربي القديم ، محاكاة في «القيم» التي يقاس عليها ما يصح وما لا يصح، كما يأخذ زيد من خالد مسطرته ليقيس عليها قطعة من قماش ، بعد أن كان خالد لا يقيس عليها الا خطوطا على ورق : المسطرة واحدة ، وأما المواد المقيسة فمختلفات ، وهكذا تكون حالنا اذا ما استعرنا من الأقدمين « قيمة » عاشوا بها ، ونريد اليوم أن نعيش بها مثلهم ، لكن الذي نختلف فيه واياهم ، هو المجال الذي تدير عليه تلك القيمة المستعارة ٠

- ٢ -

والقيم كثيرة ، تلك التي كانت تنظم حياة أسلافنا فكرا وسلوكا ، والتي يمكن أن نستعيرها لحياتنا المعاصرة ، لتكون هي الحلقة الرابطة بين ماض وحاضر ، لكنني سأقصر الحديث في هذا المقال على احداها ، فاتعقبها تحليلا وتوضيحا ، لأبين كيف كانت منزلتها في فكر السلف ، كيف يمكن امتدادها الى حياتنا الفكرية الراهنة ، فتصبح احدى همزات الوصل التي تجعل من الحلقات سلسلة متصلة أولا بآخر ٠

والقيمة التي اخترتها لتكون مدار النظر ، هي الطريقة الادراكية التي أزعم أنها كانت نهجا مأثورا عند آبائنا العرب والمسلمين ، فطريقتهم في التفكير ـ فيما أزعم ـ لم تكن تصعد من الشواهد الجزئية ، والأحداث الجارية ، الى المبدأ العام الذي يستقطبها ٠ بل كانت تهبط من مبدأ يفرض نفسه عليهم فرضا ، ليستخرجوا منه ما يستخرجونه من قواعد للفكر والسلوك ؛ على أن مصادر ذلك الالزام قد تتعدد ، فاما أن يكون المبدأ المفروض ملزما لكونه وحيا من السماء ، أو الهاما بفكرة ، أو حدسا لها (بالمعنى الاصطلاحي لكلمة حدس ، وهو أن يكون الادراك عيانا عقليا مباشرا) أو أن يكون ملزما لأنه تقليد راسخ ، أو عرف بين الناس تواترت به الأعوام ٠

وسنضرب للقارىء أمثلة من مجالات التفكير على اختلافها ليرى كيف كانت الحركة هابطة من العام الى الخاص ، لا صاعدة من الخاص الى العام ، لا فرق بين أن يكون المجال مجال علم رياضي أو طبيعي ، أو أن يكون مجال أدب أو فن ، أو مجال لغة أو تشريع ، ففي جميع الحالات ، كان العقل العربي يلمح أولا بالمبدأ العام ، ثم يتدرج منه نزولا الى تفصيلات التطبيق ٠

ولنبدأ باللغة العربية ، لأن أول ما يميز العربي ـ بداهة ـ هو أن لسانه عربي ، واذا كان ذلك صحيحا بالنسبة الى كل لغة وأصحابها ، فهو صحيح بصفة خاصة بالنسبة الى العربي ، وذلك لأن عبقرية العرب الأولى ، هي ـ كما قد قيل ـ في لسانهم، انهم لم يعتزوا بشيء اعتزازهم بلغتهم ، اذ هي لم تكن بينهم مجرد أداة للتفاهم ، بل كانت اكثر من ذلك ، كانت هي

المجـال الأسـاسى الذى انصبت عليه طاقتهم الفنية ، ولا عجب أن يكون القرآن الكريم هو معجزة الاسلام ٠

فانظر الى هذه اللغة ، تجد مفرداتها قد جاءت انبثاقا من ينابيع ٠ فتدفقت منهـا مجموعات مجمـوعات ، وكان هـذه المجموعات انعكاس للقبائل والعشائر ، يرتد كل منها الى جسـد كبير ، واما تلك الينابيع المدفاقة بمجموعات الألفاظ ، فهى الأصـول الثلاثية ـ فى الأعم الأغلب ـ ويكفيك الأصل الثلاثى لتظل تخرج من جوفه مشتقاته ، فيكون لك من هذه المشتقات ما تواجه به مواقف الحياة الواقعة جميعا ، انك فى اللغات الأخرى قد تضطر فى حالات كثيرة الى حفظ المفردات كما هى ، وبغير تضليل ، لأنهـا هكذا جاءت ، وأما فى العربية فعندك أصـل واحـد ـ هـو الثلاثى فى معظم الأحيـان ـ ولا ضرورة بعـد ذلك لحفظ المفـردات ، وكل ما عليك أن تفعله ، هو أن تشتق من ذلك الجذر أى فرع تشاء ، فهى لغة تنسقها قواعد مطردة ، لايشذ فيها الا اقل من القليل ـ والقواعد بدورها تنحـدر من مبدأ يضمها ، فاذا عرفت المبدأ ، نزلت منه الى القواعد ، ومن القواعد تنزل الى مواقف التطبيق ٠

اذا بدات من كلمة « عقد » ـ مثلا ـ انبثقت لك فروع قد تبدو متباعدة المعانى ، لكنها معان من أسرة واحدة ، جدها الأول هو هـذا الثلاثى ، فمنه تجىء : عاقد ، ومعقود ، وعقد (بسكون القاف) وعقد (بكسر العين) وعقيدة ، وعقدة ، ومعقد ٠٠٠ الخ وانك لتعرف مدى علمية هـذه اللغة واطرادها، اذا حاولت أن ترجع الى ما يقابل هـذه المعانى الفرعية فى الانجليزية ـ مثلا ـ فعندئذ تجد كل معنى قد جاء من ناحية ، بحيث لا يدرك الفاحص صلة الرحم بين أفراد الأسرة الواحدة ، وعليك فى الانجليزية ـ فى حالة كهذه ـ أن تحفظ كل لفظـة بمعناها ، مستقلة عن أخواتها ، وأما فى العربية فاذا عرفت الجد عرفت شجرة الأسرة بكل فروعها ، من الأخوة الى أبناء العمومة والخؤولة ، الى الأحفاد وما بعد الاحفاد ٠

وبسبب هذه الروابط العضـوية فى مفردات اللغة العربية ، كان فى مقدور بعض علماء اللغة (ولا سيما مدرسة البصرة) أن تضـع القواعد « العقلية » العلمية التى يقاس اليهـا فى معرفة الصواب والخطـأ ، وفى صياغة كلمات جديدة للمواقف الجديدة ، دون الخروج على أصول اللغة وروحها ٠

ـ ٣ ـ

ونسوق مثلا آخر للنهج العقلى عند أسلافنا ، وهو النهج الذى يجعل سيره ـ كما قلنا ـ متجها من مبدأ عام مجرد، الى تطبيقاته، وسناخذهذا المثل من أحد ميادين الفكر الفلسفى ، وهو ميدان « الأخلاق » ؛ ولقد تعمدنـا اختيار هذا الميدان ، لكون « الأخـلاق » طابعا مميزا للثقافة العربية والاسلامية ، اذا ما أجرينـا موازنة بينهـا وبين ثقافات أخرى ، فبيما نجد من الثقافات الأخرى ما يضع ارتكـازه على التحليـل العلمى لظواهر الطبيعة ، ومنها ما يديـر ارجـاءه حول محـور العسكرية والقتال والغزو منتصرا مرة ومدحورا مرة أخرى، ومنها ما يجعل الأولوية للابداع الفنى من عمارة ونحت وتصوير ، نجد الثقافة العربية والاسلامية قد أقامت بناءها على ركيزة أساسية، هى المبـادىء التى ينبغى أن تحكم طرق التعامل بين الناس ، وتلك هى مبادىء الأخلاق ٠

ونرجع الى ألمع فيلسـوف عـربى في مجـال « الأخـلاق » ، وهو ابن مسـكويه ، لنطالع كتابه « تهـذيب الأخلاق » وتطهير الأعراق ، متـجهين بانظارنا نحو منهج السير ، فلا نكاد نقرأ صفحاته الأولى ، حتى يتبين ذلك المنـهج في جلاء ، ويظل يزداد لنا وضوحا كلما أوغلنا في القراءة ؛ فهو منذ البداية يبحث عن المبـدأ العام الذى يصلح لأن تشتق منه قواعد الأخلاق ، التى على أساسها نميز بين ما هو خير وما هو شر فى الفعل الانسانى ٠

وكان ذلك المبدأ العام عند ابن مسكويه هو : طبيعة النفس الانسانية ، ما جوهرها الذى تتميز به من سائر الطبائع ؟ لأننا اذا ما عرفنا حقيقة الانســان التى فطر عليها لكى يكون انسـانا ، عرفنا بالتالى باى مقياس نقيس الأفضل والأرذل ؛ فكل صـفة أو فعل ، تدنو بصـاحبها ـ أو يدنو بصاحبه ـ من تمثل الجوهر الانسانى ،كانت تلك الصفة ، أو كان ذلك الفعل ، فضيلة ؛ وضد ذلك هو الرذيـلة ؛ ولايفوت ابن مسـكويه أن يلفت أنظارنا الى ان الكمال في الانسـان من حيث هو انسان ، ليس مجرد حاصل جمع كمالات أجزائه، كأن يكون البصر سليما والسمع دقيقا ، والكبد والرئتان ٠٠ الخ ، اذ الحكم على أخلاقية الانسان لا يبنى على هذه الأعضاء فى أدائها لوظائفهـا البدنيـة ، وانما يبنى ذلك الحكم على أن يحقق الانسان من حيث هو كائن متكامل ، الغـاية التى من أجلها صوره الله انسانا ٠

ولا يطول النظر بابن مسكويه ، حتى يتبين له ان للنفس قوتين ، ولكل منهما كمالها ، فله ـ من جهة ـ « القوة العالمة » وكمالها ادراك المعـارف،م

والعلوم ، ثم له ـ من جهة أخرى ـ القوة العاملة ، وكمالها تدبير وسائل العيش ونظمه تدبيرا محكما ·

وما دمنا قد وضعنا الأساس العام ، فيسهل علينا بعد ذلك أن نستخرج القواعد الفرعية التى يجب اتباعها ، لكى يتحقق لنا الكمال الذى تتطلبه فطرة الانسان ولعل هذا الموضع من الحديث ، ان يكون أنسب موضع نجرى فيه مقارنة سريعة بين الوقفة العربية فى منهاجها ـ ، والوقفة اليونانية ، وذلك لأن أقل المام بالفلسفة اليونانية ، يدفع صاحبه دفعا الى السؤال : ولماذا يكون هذا الاتجاه فى السير من المبدأ العام الى المواقف التطبيقية ، مميزا للعقل العربى ؟ أليس هو بعينه ما قد جرى عليه فلاسفة اليونان ، بل وغيرهم من فلاسفة سائر العصور ؟ وأضف الى ذلك ان ابن مسكويه قد أخذ عن أفلاطون أخذا مباشرا تحليل النفس الى جوانبها الثلاثة : الناطقة والغضبية والشهوانية ·

وجوابنا على هذا السؤال ذو شقين : أولهما انه لولا أن العقل العربى قد تميز بهذه الصفة نفسها التى تميز بها العقل اليونانى ، من حيث وضع المبدأ الأول ، ثم النزول منه الى نتائجه ، لما استطاع ذلك العقل العربى أن يتمثل الفلسفة اليونانيه التى نقلها الى لغته العربية نقلا كاد أن يكون كاملا ، وثانيهما أن ابن مسكويه ـ شأنه فى ذلك شأن سائر الفلاسفة المسلمين ـ لم يقصر نفسه على الحدود الافلاطونية ، بل انه استخدمها مع غيرها من المصادر التى بين يديه ، فى تكوين فكرته الخاصة على أن ما يعنينا نحن فى هذا المقال هو معالم الوقفة العربية والاسلامية عند التفكير النظرى ، ولا يغير من الأمر شيئا بعد ذلك ، أن يكون هنالك من شاركوه فى تلك المعالم ، كلها أو بعضها ·

ولقد جاء هذا الطريق النازل من المبدأ العام الى الموقف الخاص ، من حيث التفكير النظرى فى فلسفة الاخلاق ، متطابقا أشد التطابق مع ما تقتضيه العقيدة الاسلامية فى هذا الباب ، اذ أن مبادىء الأخلاق عند تلك العقيدة ، هى ما نزل وحيا من الله سبحانه على نبيه المصطفى ، عليه الصلاة والسلام ، واذن فنحن مرة أخرى أمام فكرة ترتسم لنا بادىء ذى بدء ، ومنها نبدأ سيرنا نحو التطبيق فى عالم السلوك ، فلو سئلنا بعد ذلك : كيف عرفتم أن الفعل الفلانى فضيلة؟ كان جوابنا : عرفناه فضيلة لأنه متفق مع الفكرة الأولى الموحى بها ·

وليس مثل هذا الاتجاه فى السير هو الملحوظ دائما عند جميع الشعوب ومختلف الثقافات ، فهنالك من يرون أن نقطة البدء لم تكن مبدأ كاملا ، أو فكرة عامة ، بل كانت نقطة البدء خبرات انسانية فى ممارسة الحياة مع وقائع الطبيعة والمجتمع ، ثم استخلص الانسان مع الزمن ما قد نفعه وما قد الحق به الضرر ، فجعل الأول خيرا والثانى شرا ، ومعنى ذلك ، أنه بينما أسس الحياة الخلقية نراها نحن وكأنها هبطت علينا من السماء ، فقد يراها سوانا وكأنها نبتت لهم من جوف الأرض ·

- ٤ -

ومن وقفة العربى فى فلسفته الاخلاقية ، حيث جعل الأسبقية للمبادىء العامة ، يتلقاها وحيا أو حدسا أو تقليدا وعرفا ، وعليه تطبيقها بغض النظر عن النتائج التى تترتب فى مجرى حياته العملية على هذا التطبيق ، أقول : من تلك الوقفة فى مجال الأخلاق ، ننتقل الى وقفة له أخرى شبيهة ، فى مجال الفنون ـ سواء فى ذلك فن الأدب أو فن التصوير أو غيرهما من فروع الابداع الفنى ، فها هنا كذلك نجد اتجاه السير نازلا من « الفكرة » العامة الى تفصيلات تجسدها ، ان الفنان العربى لا يبدأ من نقطة حسية الى فكرة تكمن وراءها ـ كما قد تكون هى الحال عند رجال الفن فى ثقافات أخرى ـ بل يبدأ الفنان العربى من تصور عقلى مجرد ثم يضع له التفصيلات التى تلائمه ·

ولما كان الشعر هو الفن العربى الأول بلا نزاع ولا شك ، فانظر الى الشاعر العربى من أين يبدأ والى أين ينتهى ، انه اذا ما تغزل · فالأرجح أن ترتسم فى ذهنه صورة مثلى للمرأة على اطلاقها ، كأنما هو يبدأ بتعريف منطقى للمرأة « النوع » وليس الذى أمام تصوره امرأة بعينها ، حتى ولو أطلق على الصورة التى يتمثلها اسما ، فقال انها ليلى ، أو هند ، وحتى لو حاول أن يخلع ذلك الثوب العام لامرأة بعينها ، لأنه فى هذه الحالة يرفع تلك المرأة المفردة الى الفكرة المثلى المتصورة ولا ينتقص من الصورة المثلى لكى تتناسب مع البشر ونواقصه ·

واذا وصف الشاعر العربى حصانا ، فقال عنه انه « مكر ، مفر ، مقبل مدبر معا ، كجلمود صخر حطه السيل من عل » فهو انما يصور المثال الافلاطونى للحصان كما ينبغى أن يكون ، ثم يخلع ذلك التعريف الأمثل على حصانه الفرد ، ولا يعنيه ألا يكون حصانه الفرد مطابقا للمثل الاعلى المرسوم وهكذا قل فى شتى الصفات التى ينعت بها الشاعر العربى سائر الأشياء ، فشعره أقرب الى أن يكون صورة لفكره منه الى أن يكون صورة لحسه ، ولقد كان العقاد فى تعريفه للشاعر انما يعرف الشاعر العربى قبل أى شاعر سواه ، وذلك حين قال عن الشعر انه مقتبس من نفس الرحمن ، وأن الشاعر الفذ هو للأناسى بمثابة الرحمن للشاعر ، أى أن الشاعر ينزل منزلة وسطى بين الخالق من جهة وسائر المخلوقات من جهة أخرى ، فيستلهم من الله سبحانه وتعالى صورا مجردة ، ومنها يهبط الى الكائنات الجزئية التى تتفاوت بعدا أو قربا من تلك الصور المجردة

وبذلك يكون الشاعر أقرب من غيره الى فهم حقائق الكائنات ، لأن بين يديه النماذج الالهية التي على ضوئها ينفذ الى حقائق الأفراد ٠

ولعل شيوع « الحكمة » فى الشعر العربى ان يكون دالا على تلك الخاصة المميزة التى أشرنا اليها ، وهى نزوع العقل العربى نحو ادراك الحقيقة فى صورتها المجردة العامة ، حتى ولو لم يكن قد صادف لها فى دنيا الكائنات الجزئية أفرادا تؤيد صوابها ٠ ومن ناحية أخرى نقول كذلك ان نزوع العقل العربى نحو ما هو مجرد ، يدركه بلمعة مباشرة ، لا استخلاصا من أمثلة فردية ، قد جر وراءه نتيجة أخرى فى الأدب العربى القديم ،وهو خلوه من أدب القصة وأدب المسرح ، لماذا ؟ لأن هذا الأدب انما يرتكز أساسا على تصوير اللحظات الجزئية ، متمثلة فى سلوك الافراد ،وفى خاطرات الوجدان ، فاذا لم تكن « الجزئيات » المفردة من أحداث ومن أشخاص تسترعى انتباه الأديب ، انصرافا منه الى ما هو مجرد وعام ، سقط من حسابه ـ بالتالى ـ أدب القصة وأدب المسرح ٠

ومن وقفة العربى ازاء الفن الادبى ، ننتقل الى وقفة فى مجال الفن التشكيلى من تصوير وزخرفة وما اليهما ، فها هنا كذلك نرى فى وضوح ما قد زعمناه ، وهو ميل العربى نحو رؤية المجرد العام ، غاضا بصره ـ عن عمد أو عن غير عمد ـ عن التفصيلات التى تميز الأفراد ، ان المصور العربى والاسلامى ، اذا ما صور شخوصا انسانية أو حيوانية ، صورها على كثير من الابهام فالملامح مدمج بعضها فى بعض ، وليست مفصلة ، على نحو ما يرسم الفنان التجريدى فى عصرنا ، الى حد كبير ، فهل نسرف فى التعليل اذا قلنا ان الفنان العربى بمثل هذا التجريد والتبسيط ، يستهدف الأنواع والأجناس ـ لا الأفراد ، أو قل انه يستهدف تصوير « الفكرة » وليس تصوير الفرد المتعين الذى يجسدها ، اذ الأفراد ـ فى عقيدته ـ مصيرهم الى زوال ، وهو انما ينشد الدوام والخلود ، والدائم الخالد هو « الفكرة » لا تجسيداتها المشخصة الفانية ، حتى ليحق لنا ان نؤكد ما كررناه فى مناسبات كثيرة أخرى ، وهو أن ثقافتنا العربية التقليدية محورها « مبادىء » لا « اشياء » ، أى أن محورها « أخلاق» لا « جمال » (واستخدم هذه الكلمة بالمعنى المقصود بها فى الاستاطيقا أو ما يطلق عليه فى مباحث الفلسفة اسم علم الجمال) ، وربما كان ذلك هو ما قصد اليه ماسنيون ، فى حديثه عن طرق التعبير الفنى عند المسلمين ، اذ قال : «انه لا وجود « للأشياء » فى الفكر الاسلامى، والمسلمون فى فن التصوير يسقطون الوجوه والملامح لبطلانها ٠

وهذه الاشارة من ماسنيون تفتح لنا بابا للحديث عن موقف المسلم من الفن التشكيلى بصفة عامة ، فلماذا لم يوجه اليه الفنان الاسلامى اهتماما كافيا ، وصب معظم طاقته الفنية فى هذا المجال التشكيلى على فن الزخارف ؟ أكان ذلك خوفا على نفسه من الردة الى الوثنية ؟ أكان استجابة منه لمانع دينى ورد صراحة فى الشريعة الاسلامية؟ أم كان ذلك قصورا من الفنان الاسلامى لا أكثر ولا أقل ؟

والجواب عندنا هو ان الأمر لا يعلله شىء من هذه الفروض ، بل يعلله على الوجه الصحيح طريقة العربى فى ادراك الحقيقة المجردة قبل تجسيداتها المفصلة ، وتطبيق ذلك فى مجال الفن هو أن يتجه الفنان الى هندسة الأشكال لما تنطوى عليه من حقائق رياضية ، ولأن رؤية الحقائق فى تجريدها ، هى عنده أقرب الطرق التى ينتقل بها الى شهود الله عز وجل ٠ ويخيل الى أنك اذا ما سألت فنانا عربيا او اسلاميا : لماذا لا تتجه الى « الواقع » ؟ لأجاب : وهل يكتمل الواقع الا اذا مددنا الوجود الجزئى الى ما يرتبط به من جوانب وراء هذا الواقع ؟ ان « الواقع » لا يقتصر على الجزئى كما تحدده حدوده المرئيه ، بل ان ما هو متضمن وراء تلك الحدود ، جزء من حقيقة ذلك الجزئى نفسه ، وانا (والكلام للفنان الذى نفترضه) أصور « الحقيقة » الواقعة ، بجانبيها المنظور والمستور معا ٠

ولست أريد أن تفلت منى هذه الفرصة ، قبل ان أدحض الزعم بأن الاسلام يحرم الفن التشكيلى (التصوير والنحت) بدليل الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » ، ولن أجد ما أستند اليه خيرا من نص ورد فى ذلك عند « أبى على الفارسى » النحوى ، فى مخطوطة ذكرها بشر فارس فى كتابه عن « سر الزخرفة العربية » وقال ان تلك المخطوطة موجودة فى مكتبة البلدية بالاسكندرية ، فأبو على الفارسى يقيم رأيه على أساس لغوى فى فهمنا للحديث الشريف السالف الذكر ، قياسا على فهمنا للآية القرآنية الكريمة: « ان الذين اتخذوا العجل ، سينالهم غضب من ربهم وذلة فى الحياة الدنيا » (سورة الأعراف) فيقول أبو على الفارسى ان الاشارة هنا الى « العبادة » لا الى من « صاغ عجلا ، أو نجره ، أو عمله بضرب من الأعمال » وعلى هذا الغرار ينبغى أن نفهم الحديث الشريف : « يعذب المصورون يوم القيامة » فالمقصود هو أولئك الذين يضعون الله (تعالى) فى صورة يعبدونها ، لا الذين يصورون كائنا ما ، دون أن تكون فكرة العبادة واردة فى الأذهان ٠

واذن فلا بأس فى ان يكون للمسلم فن تشكيلى ، وخلاصة ما أردنا أن نثبته عن الفن العربى والاسلامى فى هذا المجال ، هو أنه فن يعكس الكائنات على الخامة التى يستخدمها ، بكل تفصيلاتها أو ببعضها على سبيل المحاكاة للمحاكاة ذاتها ، واذا قلنا انه فن « فكرة » فقد قلنا بالتالى انه فن للمبادىء المجردة ، لا للمخلوقات المجسدة ٠

- ٥ -

هذه صور من مجالات الفكر والفن في تراثنا العربي والاسلامي ، سقناها لنبين بها ما قد زعمناه ، من أن اتجاه العقل العربي اذ هو ينتج فكرا أو يبدع أدبا وفنا ، هو أن يسير من مبدأ عام يأخذه منذ البداية مأخذ التسليم ، نزولا الى ما يترتب عليه من تفصيلات الحياة العملية ، وأهمية هذه الطريقة في النظر والعمل ، هي أن يدخل الانسان خضم الحياة مزودا ببوصلة تهديه سواء السبيل .

وواضح أنها طريقة تختلف كثيرا عما يقتضيه المنهج العلمي في هذا العصر الذي استحدث له منهجه مع النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، فمنهج العلم ـ اذا كان علما طبيعيا (أعني الفزياء والكيمياء والبيولوجيا .. الخ ـ يقتضينا أن نبدأ بالمعطيات الجزئية صعودا الى المبدأ العام أو القانون العلمي .

على أن الاقتصار على أحد هذين المنهجين دون الآخر في جميع ميادين الفكر والفن ، له خطورته البالغة في حياة الناس؟ فاذا كان لأبناء الحضارة الغربية القائمة من شكاة يصرخون بها في ألم وحسرة ، فهي أن طغيان العلم ومنهجه على الانسان قد قضى على شعور الفرد بذاته المستقلة المتميزة لأن ما هو خاضع للعلم ، مشترك وموحد بين الناس أجمعين ، فماذا يصنع الفرد المتميز بشخصيته بجوانبه الفريدة التي تميز بها ويريد أن يفصح عنها في حياته الجارية .

وكذلك اذا كانت لنا أبناء الأمة العربية من شكاة نصرخ بها في خشية وقلق ، فتلك هي أننا لو أسلمنا كل جوانب حياتنا لمبادىء صاغها لنا الآباء الاولون ، فماذا نصنع بتفصيلات الحياة العصرية المليئة بالعلوم والصناعات ، اذا رأينا أن تلك التفصيلات تأبى أن تنصاع للمبادىء المأخوذة بادىء ذي بدء مأخذ التسليم ؟

وهنا ينشأ السؤال الهام ، وهو : أمن الحتم ان يكون : اما حياة كلها للعلم ومنهجه الاستقرائي، واما حياة كلها للانضواء تحت مبادىء مقبولة سلفا ؟ أهو مستحيل على الانسان أن يحيا في ساحة من قسمين ، لكل منهما منهجه الذي يلائمه : فقسم للعلوم وما يتفرع عنها من صناعات ويكون له منهجه القائم على تقصي الوقائع قبل صياغة القوانين ، وقسم آخر لحياة القيم الخلقية والجمالية ، وفيها يكون السير مهتديا بمبادىء مسبقة .

على أننا حتى في هذا القسم الثاني ، لابد من مرونة التكيف كلما ارتد الينا سلوكنا العمل بنتائج ليست هي التي أردناها ، ففي حالات كهذه لا مناص من مراجعة المبادىء ،لنحل غيرها مكانها ، وفي هذه المراجعة المستمرة ، والسائرة مع الأحداث ، يكون تطور الحياة وتجددها نحو ما هو أصلح وأرقى .

وعودا بنا على ما بدأنا به في عنوان هذا المقال ، ففي تراثنا الفكري والفني قيمة سارية ، هي النزوع نحو الاهتداء بمبادىء أولية قبل الخوض فيما نهم بالخوض فيه ، ونحن هنا نقول انها قيمة تستحق منا ان نبقي عليها في ميادين الحياة الخلقية والفنية ، ولا نستثني الا ميدان العلوم ، لأنه ميدان لا حيلة للانسان فيه الا ان يلتزم منهج التفكير العلمي ، وبالتالي فلا اختلاف فيه بين شعب وشعب من حيث الخصائص القومية. على أننا نعود الى الاشارة بأن القيمة الموروثة في جوانب الحياة اللاعلمية ، وان تكن حقيقة منا بالبقاء ، لما تحمله في طيها من ملامح مميزة ، الا انه لا مندوحة لنا عن تعديلها هنا وهناك آنا بعد آن ، كلما جاءتنا الدنيا بمشكلات يستعصى حلها بذلك الجانب الموروث .

● ●

الدكتور فؤاد زكريا

الأصالة والمعاصرة

رأى جديد فى مشكلة قديمة

لست أدرى من الذى ادخل تعبير « الاصالة والمعاصرة » فى حياتنا الفكرية . فقد كانت المشكلة نفسها معروفة ومطروحة امام جمهور المثقفين ، منذ القرن التاسع عشر . وكانت مجادلات الرواد المحدثين من مفكرى العرب حول الموقف الذى ينبغى أن نتخذه من التراث الماضى ومن علوم العصر تنتمى الى صميم هذه المشكلة . ومن المؤكد ان استمرار مناقشة المشكلة نفسها حتى اليوم ، واستمرار التساؤل عما ينغبى ان ناخذه من أسلافنا وما ينبغى أن نقتبسه من معاصرينا ، واستمرار الخلاف بين مدارس تعبر عن نفس المواقف التى اتخذها أجداد روحيون لنا منذ أكثر من قرن من الزمان ـ هذا الاستمرار هو فى ذاته علامة من علامات الاعتلال ، لا الصحة العقلية .

ففى الوقت الذى ظللنا خلاله نتجادل حول ما ناخذ وما نقتبس وما نتخلى عنه أو نرفضه ، وما يلائم ظروفنا وما يتنافى مع أوضاعنا أو اخلاقنا او عقيدتنا ـ فى هذا الوقت كانت أوربا قد انتقلت من عصر الخيل الى عصر الصواريخ ، ومن طاقة الفحم الى الذرة ، وكانت اليابان قد تحولت من بلد شرقى منسى متخلف الى أكبر منافس لاعظم القوى الصناعية فى العالم .

● الأصالة والمعاصرة

كان المفروض ان تحسم المشكلة منذ وقت طويل ، وان ننتقل من الحسم النظرى الى الفعل ، وحتى لو عجزنا عن حسمها فقد كان الواجب الا نحصر انفسنا فى اطارها طوال اكثر من قرن كامل ، تغيرت خلاله البشرية باكثر مما تغيرت منذ عصر ميلاد المسيح ، ومع ذلك فقد ظللنا ندور فى نفس الحلقة ، ونحصر انفسنا فى نفس الاطار ، ونتصور ان حل مشكلاتنا الحية الملحة التى تستصرخنا من كل جانب ، ينبغى ان يظل معلقا حتى نجيب عن هذا السؤال الاساسى ، وبعدئذ ، ومن خلال الاطار الذى سنستقر عليه (اذا قدر لنا يوما ما ان تستقر) سيصبح من الميسور ان نحل كل شىء .

واحقاقا للحق فان طرح المشكلة ، طوال الفترة التى تزيد عن قرن من الزمان ، لم يكن يحدث بطريقة واحدة ، ولم تكن كل مرة اثيرت فيها المشكلة صورة طبق الاصل من الاخرى . فقد كانت مشكلة المواجهة بين القديم والجديد تثار كل مرة فى ظروف مختلفة ، ويعاد طرحها من خلال منظورات مغايرة ، واستجابة لمواقف متجددة . فهى تارة تثار فى مواجهة العلم الاوروبى المكتشف حديثا ، أو فى مواجهة نظريات علمية معينة (كنظرية التطور مثلا) صدمت العقل الشرقى الاسلامى وحفزته الى مراجعة موروثات كثيرة ، وتارة اخرى تثار فى سياق الكفاح من أجل الاستقلال الوطنى والتحرر من المستعمر فكريا وماديا ، وتارة ثالثة تطرح فى مواجهة التفوق العلمى والتكنولوجى لثقافة دخيلة احتلت ارضا عربية وهددت الكيان العربى ذاته بأخطار فادحة .

وهكذا فان صيغة « الاصالة والمعاصرة » هى احدث صيغة لمشكلة طرحها العقل العربى على نفسه منذ امد بعيد ويبدو لى ان هذه الصيغة قد راجت رواجا خاصا ، ان لم تكن قد ابتدعت ابتداعا ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، وطرحت فى سياق عملية مراجعة النفس ، الشاقة والاليمة ، التى قام بها العقل العربى لكى يفهم سر هذه الهزيمة ، أو يخفف عن نفسه وقعها او يبحث عن الوسائل الكفيلة بتعويضها . ويبدو لى ان اختيار الالفاظ ذاتها كان راجعا الى مؤثرات اجنبية ، مباشرة او غير مباشرة . فقد شاع فى بلادنا مصطلح «الاصالة» ترجمة للمصطلح الفرنسى Authenticité ، الذى استخدمه بعض المفكرين الغربيين المعنيين بأمور العالم الثالث ، ووضعوه فى مقابل مصطلح «الحداثة Modernité » ، الذى يقترب معناه المقصود كثيرا من لفظ «المعاصرة»

وكان من اهم هؤلاء المفكرين الغربيين ، المؤرخ وعالم الاجتماع الفرنسى جاك بيرك الذى عمل على ترويج هذا المصطلح فى كتبه ، وبين تلاميذه من العرب ، وهم كثيرون ، ومعظمهم يحتل فى حياتنا الثقافية مكانة هامه . وانا لا ازعم اننى اتتبع تاريخ هذين المصطلحين ، بل اننى اتمنى ان يقوم بهذه المهمة باحث جاد ، يكشف لنا بدقة عن الظروف التى أدخلا فيها ، فى حياتنا الثقافية للمرة الاولى ، ولكن اذا صح ان مفكراً غربيا هو الذى يرجع اليه الفضل فى اشاعة هذه الصيغة فى جونا الثقافى ، فى العقدين الاخيرين ، كانت هذه الحقيقة ، فى حد ذاتها ، مظهراً من مظاهر الازمة ، ومفارقة لاتخلو من السخرية المريرة : أعنى أن يستعير مثقفو أمة من الامم من حضارة اخرى نفس الصيغة التى يريدون أن يعبروا بها عن رغبتهم فى الاستقلال الفكرى عن الآخرين والعودة الى جذورهم وبعث كل ماهو مضىء فى تراثهم .

على اية حال ، ظهرت صيغة «الأصالة والمعاصرة» فى حياتنا الثقافية فى وقت ما خلال العقدين الاخيرين (على الارجح) ، وسرعان ماتلقفتها ايدى الكتاب والباحثين ، وكونت نواة اساسية تحلقت حولها بلورة ظلت تتضخم وتتضخم حتى ضمت فى داخلها قدرا كبيرا من نتاجنا الفكرى والثقافى منذ فترة ظهورها . وشاعت الصيغه بين الكبار والصغار ، واصبحت حاضرة فى كل الندوات والمؤتمرات والحلقات، وصارت ضيفا دائما على مجلاتنا الفكرية وصفحاتنا الادبية ، واصبح كل مفكر يستضيف شابا مثقفا يود أن يجرى معه حديثا أو مقابلة، يتوقع سؤالا واحدا على الاقل حول مشكلة الاصالة والمعاصرة ، ويصدق توقعه فى الغالبية الساحقة من الحالات .

خلال هذا كله لم يتوقف احد لكى يحلل الصيغة نفسها ، ويتبين مدى قدرتها على التعبير عن المشكلة المطروحة . وهذا للاسف أمر شائع فى جونا الثقافى : اذ تطرح الصيغ فتتداولها الالسن على الفور دون أن يتوقف احد لكى يتساءل عن مدى سلامة الصيغة ذاتها ودقتها وحين تكون الصيغة غير دقيقة ، ينعكس ذلك سلبا على كل الجهود الفكرية التى نبذلها فى سبيلها .

وفى اعتقادى ان من المفيد الى اقصى حد ان نتريث قليلا لكى نحلل هذه الصيغة التى اصبحت جزءا لايتجزأ من الحياة الثقافية على مستوى العالم العربى كله . واستطيع ان اقول ان تحليلا كهذا كفيل بان يكشف لنا عن عيوب اساسية فى هذه الصيغة ، وهى عيوب تمر – للاسف الشديد – على كل من يستخدمونها (وما اكثرهم) دون ان يتنبه اليها احد ، وتؤدى الى اختلال واضح فى الاطار الفكرى الذى تحصرنا فيه ، والى وضع بدائل غير دقيقة لمعالجة تلك المشكلة الحيوية .

وآمل ، من خلال التحليل الذى ساقدمه فى هذا البحث ، ان اثبت ان هناك ثلاثة عيوب أساسية فى الطريقة الشائعة التى تطرح بها مشكلة الاصالة والمعاصرة :

اولا : اننا نتصور وجود تعارض او تقابل بين اللفظين ، مع انه لاتعارض بينهما على الاطلاق .

ثانيا : اننا نفرض على انفسنا ، فى مواجهة هذه المشكلة ، اختيارا بين بديلين (او توفيقا بينهما) وبذلك نحصر انفسنا فى هذا الاطار الضيق ، مع ان هناك بدائل اخرى لاتنتمى الى هذا الطرف أو ذاك .

ثالثا : ان الصيغة بأكملها لا تحل المشكلة الحضارية لمجتمعنا بقدر ما تعبر عن فراغ اساسى فى حاضر المجتمع الذى نعيش فيه .

ماذا تعنى الاصالة ؟

فى تصورى ان لمفهوم الاصالة معنيين رئيسيين ، بينهما تشابك واتصال وثيق :

المعنى الأول زمنى . فالاصيل ، او العريق هو الذى تمتد جذوره الى الماضى «وتتاصل» فيه . بهذا المعنى نتحدث عن اسرة اصيلة ، او عن فرس اصيل ، فنقصد فى الحالتين امتداد الجذور الى اصول بعيدة يمكن تتبعها والظهور بها . ولكن هذا الذى تمتد جذوره فى الماضى لابد ان يكون موجودا معنا اليوم ، اى لابد ان يكون معاصرا . فالفرس الاصيل هو السليل الذى نراه حولنا ، ونستطيع ان نتتبع شجرة نسبه الى اجداد مشهود لهم بعلو المكانة . وبعبارة أخرى فان الاصالة ، فى معناها الزمنى ، تطلق على تلك الحالة التى يكون فيها المعاصر ، او الموجود معنا اليوم ، ضاربا بجذوره فى الماضى ، وفى التاريخ .

وبهذا المعنى الزمنى لاتكون الاصالة ، على الاطلاق ، نقيضا أو حتى مقابلا للمعاصرة ، بل ان كلا منهما تشكل جزءا من معنى الاخرى . فالاصيل لابد أن يكون معاصرا يتميز بعمق جذوره التاريخية (بينما يوجد ، بالطبع ، معاصر سطحى بلا جذور) . والمعاصر قد يكون اصيلا او غير اصيل . وبعبارة أخرى ، فهناك تداخل لا يستهان به فى المعنى بين الاصالة والمعاصرة ، عندما تفهم الاصالة بمعناها الزمنى ، على حين ان الطرح الشائع ، الذى لايناقشه احد ، لهذه الصيغة يصور الامر كما لو كانت الاصالة تشير الى الماضى او التراث وحده ، والمعاصرة تلتزم الحاضر فحسب .

على ان للأصالة معنى ثانيا ، لا صلة له بالزمان ، هو الصدق مع النفس والتعبير الحقيقى من الذات . وفى هذا المعنى نتحدث عن «اصالة العاطفة » او « اصالة الشاعر » ، فلا نقصد بالطبع العودة الى الاصول التاريخية العائلية للشاعر ، وانما نقصد انه فى فنه يعبر عن نفسه بلا تزييف ، ، او ان العاطفة تعبر بالفعل عن المشاعر الداخلية لصاحبها ، وليس فيها زيف او خداع .

وفى هذا المعنى الثانى بدوره لانجد ادنى تعارض ، أو حتى اختلاف جوهرى فى المعنى ، بين الاصاله والمعاصرة ، لان المعاصر يشتمل على ما هو اصيل وما هو غير اصيل ، أعنى ما هو صادق مع نفسه ، وما ينطوى على زيف او خداع .

هذان هما المعنيان الرئيسيان للاصالة ، وهما كما نرى لايتضمنان اى تعارض مع «المعاصرة» ، وتشكيل التطبيقات وفقا للظروف بحيث أن وضع اللفظين أمامنا ــ فى كل المعالجات الحالية للمشكلة ــ كما لو كانا بديلين يتعين علينا ان نختار بينهما ، او على احسن الفروض أن نوفق بينهما ، هو فى صميمه طرح باطل ، يؤدى الى تشويه للمشكلة برمتها ، والى تضايل العقول التى تضنى انفسها فى البحث عن حل لها . فنحن ، ببساطة شديدة ، نجهد أنفسنا فى اقتفاء أثر لا يوصل الى شىء ونبحث عن باب متاهة ليس لها مخرج .

ولو شئنا أن نبحث عن المقابل الحقيقى للاصالة ، بالمعنى الذى حددناه ، لوجدنا أنه الزيف ، والسطحية ، والمحاكاة الحرفية . وللمقابل الاخير ــ اعنى المحاكاة ــ اهمية خاصة فى حياتنا المعاصره . ذلك لأن حالة التخلف التى نعانيها تؤدى بنا الى ان نلتمس اسباب التقدم فى محاكاة نماذج احرزت نجاحا فى مجتمعات اخرى . وهكذا يدعو البعض الى اقتباس النموذج الاوروبى الامريكى ــ أى النموذج الغربى الراسمالى ــ ويرى فى هذا النموذج حلا أمثل لمشكلاتنا المادية والمعنوية . وفى مقابل ذلك يدعو البعض الآخر الى الاخذ بالنموذج الاشتراكى ــ بدرجة من درجاته ــ على اساس انه هو وحده الكفيل بانقاذنا من خطر التخلف والانتقال بنا الى الطريق المؤدى الى النهوض . والاقتباس أو الاقتداء بالتجارب الأخرى ليس عيبا فى ذاته . فمن المحال ، بعد كل هذا التاريخ الذى مرت به المجتمعات البشرية ، ان يبدأ مجتمع تجربته من الصفر .

وحتى لو أستطاع ذلك فلن تفيده هذه البداية المطلقة كثيرا ، بل ان النماذج التى تقدمها التجارب الاخرى تغنينا عن كثير من الجهود والمحاولات التى جربت من قبل فلم توصل الا الى طريق مسدود . غير أن الامور كثيرا ما تصل الى حد المحاكاة الببغائية الساذجة : فنجد انصار النموذج الغربى الراسمالى يقلدون انماط الحياة الترفية الاستهلاكية التى بلغتها المجتمعات الغنية بعد معاناة طويلة ، مع أن مجتمعات هؤلاء المقلدين مازالت تفتقر الى ابسط ضرورات الحياة الآدمية فى كثير من جوانب معيشتها . بل قد نجد منهم من يحاكى الغربيين فى اسلوب تعاملهم وطريقة كلامهم

وتفاصيل اشاراتهم وايماءاتهم ، وربما امتدت المحاكاة الى امور يعترف الغربيون انفسهم بأنها من عيوبهم الأساسية . ومن جهة اخرى فان أنصار النموذج الاشتراكي كثيرا مايحصرون جهودهم في محاولة التطبيق الحرفي لنظريات ظهرت في مجتمعات ذات بناء وتاريخ مخالف، دون أي اجتهاد في اعادة صياغة النظريات وفقا لظروف المجتمع المحلية . بل ان كفاحهم كثيرا ما ينحصر في ترديد عبارات وصيغ سكررة محفوظة ، لا تفهمها الجماهير ولا تجد فيها تعبيرا عن واقعها أو اقترابا من مشاكلها ــ وبذلك يعطى هؤلاء الفرصة لخصومهم كي يتهموهم «بالعمالة» ، وهو لفظ ان لم يكن يعبر عن الاشتغال لمصلحة الغير لقاء مقابل مادى ، فهو على الاقل يعبر عن التبعية الفكرية التى قد تصل ، فى الحالات المتطرفة ؛ الى حد تلقى التعليمات الجاهزة وتطبيقها دون اى تصرف .

تلك اذن انواع من المحاكاة الحرفية تتضمن كلها ضياعا للاصالة وعجزا عن التعبير الصادق عن الذات ، وتنشأ عن فراغ وخواء داخلى لايكون هناك مفر من ملئه بمضمون مستمد من نموذج خارجى . فأين اذن تكمن الاصالة فى مثل هذه الحالات ؟ من الواضح ان النموذج لو كان نابعا من واقع المجتمع نفسه ومعبرا عن ظروفه الفعلية ، او لو كان يتضمن اعادة تشكيل اساسية لنموذج مجرب فى مجتمعات اخرى ، بحيث يتلاءم مع الواقع الذى نعيشه بكل عناصره ، لكان عندئذ نموذجا أصيلا . وهنا تكون الاصالة هى ان نتامل انفسنا جيدا من الداخل ، ونتلمس الحلول لمشاكلنا من عناصر الواقع الذى نعيش فيه ، او نجعل من واقعنا محورا يدور حوله كل مانستمده من غيرنا .

غير ان هناك نوعا آخر من المحاكاة ، يوصف بانه لايتضمن اى خروج عن الاصالة ، بل يقال انه هو نفسه التعبير الحقيقى عن الاصالة ، واعنى به محاكاة اسلافنا والعودة الى نموذج الحياة الذى كان سائدا ابان انتشار دعوتهم وازدهار دولتهم . وقد يتخذ هذا النموذج شكلا اسلاميا ، فيقال ان صيغة التقدم الوحيده المتاحة لنا هى ان نعود الى اسلام السلف الصالح ، مادام هؤلاء قد تمكنوا بفضل ايمانهم من تثبيت دعائم دولة كبرى وقهر اعظم امبراطوريات التاريخ القديم . وقد يتخذ شكلا عربيا ، فيشير انصاره الى امجاد العروبة فى عصرها الذهبى ، على الصعيد العسكرى والسياسى والحضارى والعلمى ، ويدعون الى بعث هذه الامجاد والتشبه بها من جديد . وفى معظم الحالات يتخذ هذا النموذج شكلا يجمع بين الاثنين ، اى بين الاسلام والعروبة .

هذا النوع من محاكاة الاجداد ، او ــ حسب العبارة التقليدية ــ الاقتداء بالسلف الصالح، يعد فى نظر الكثيرين الحل الامثل لمشكلة الاصالة . فنحن فى هذه الحالة نعود الى جذورنا ، ونرتد الى آصولنا ، ومن ثم فاننا فى واقع الامر ، لا «نحاكى» احدا ، لان المحاكاة انما تكون بين طرفين متغايرين ، وهو مالاينطبق على العودة الى الذات فى منابعها الاصيلة .

ولكن ، هل تكمن الاصالة فى مثل هذه العودة الى الماضى بحق ؟

من المؤكد ان معظم الاذهان تربط بين مفهوم الاصالة وفكرة الرجوع الى الجذور البعيدة فى الماضى ، حتى لو لم تكن توافق على ان هذا الرجوع هو الصيغة المثلى لحل المشكلات الحضارية الراهنة للمجتمع . ومع ذلك يبدو لى أن الامر يحتاج الى وقفة متأنية نحلل فيها عملية العودة الى الماضى ، لكى يتبين لنا ان كانت تلك اصالة خالصة ، أم ان فيها قدرا ــ يزيد او ينقص ــ من المحاكاه ، وبالتالى من الافتقار الى الاصالة .

ان انصار الاقتداء بالسلف الصالح يركزون دعوتهم على فترة معينة من التاريخ ، هى على وجه التحديد فترة صدر الاسلام . والنموذج الذى يدعون الى الاقتداء به هو نموذج الاسلام الاول ، اسلام الدعوة والكفاح والانتصار وبناء الحياة الجديدة ، اى عصر النبى والخلفاء الراشدين . وربما توسع بعضهم فامتد الى نهاية القرن الاول والثانى من الهجرة ، ولكن المهم فى الامر أن بؤرة الإهتمام ، ومركز الاشعاع هو اقدم عصور الاسلام . ويعترف انصار هذه الدعوة انفسهم ، بأن الفترة التى تلت ذلك ، اعنى الفترة التى تفصلنا عن عصر الانتصار الاول ، كانت فى معظم الاحيان فترة تدهور وتراجع وخروج عن الخط القويم وعن النموذج الرائع الذى ضربه لنا المسلمون الاوائل .

وبعباره أخرى ، فان معظم فترات التاريخ الاسلامى كانت ــ باعتراف انصار هذا الراى ــ « انقطاعا » عن المسار الذى بدأ بداية مجيدة ، وخروجا او انحرافا عن الاتجاه القويم . اى اننا حين يراد منا أن نعود اليوم الى هذا النموذج ، لابد أن نقفز قفزة هائلة فوق الجزء الأكبر من التاريخ العربى الاسلامى ، ونعود الى اول فتراته ، ونسقط من حسابنا جزءا كبيرا من الزمن الذى يفصل بيننا وبين هذا العصر الاول .

هذا الانقطاع ، وهذه القفزة فوق فترة زمنية طويلة ، تسقط شرطا اساسيا من شروط الاصالة ، وهو «الاستمرار» . فصحيح ان العصر الذى يراد منا ان نقتدى به ، ينتمى الى جذور تاريخنا البعيد ، ولكنه لم يظل ممتدا على نحو متصل حتى وقتنا الراهن . فنحن فى حالة النموذج الاسلامى ، نعترف صراحة بالانقطاع حين نقول اننا تنكبنا طريق السلف الصالح منذ القرون الاولى ، اى ان معظم فترات تاريخنا كانت خروجا على النمط الاول . ونحن نعلم أن الاصالة فى نسب انسان

او فرس ، انما تعنى ان يكون هذا النسب مستمرا او متصلا من فترةمعينة فى الماضى حتى الوقت الحاضر ، ولو حدث اى انقطاع فى النسب خلال هذا المسار لما عاد هذا او ذاك اصيلا .

وهكذا نجد لزاما علينا ان نعيد النظر فى موقف اولئك الذين يحددون الاصالة بأنها العودة الى جذورنا الضاربة فى اعماق الماضى . فحدوث انقطاع اساسى بين الحاضر وبين هذا الماضى البعيد يؤدى الى الاحساس بنوع من «الاغتراب» بين الانسان وبين جذوره البعيدة . وكما اننا فى حالة محاكاة النماذج الاجنبية المعاصرة ، نشعر باغتراب «مكانى» لان هذه النماذج دخيلة علينا ، تنتمى الى بقاع تفصلنا عنها مسافات مادية (ومعنوية) كبيرة ، فكذلك نشعر باغتراب « زمانى » حين يطلب الينا ان نقفز فوق الزمن قفزة هائلة ، ونتجاهل معظم فترات تاريخنا ، ونقتدى بنموذج قديم فى ظروف اصبحت مختلفة عنه كل الاختلاف ، وفى عالم لا تربطه بعالم الاسلاف اية صلة ، فى الوقت الذى نعترف فيه صراحة بأن الخيط الذى كان مفروضا ان نظل ممسكين به ، منذ ذلك العصر الذهبى القديم ، قد انقطع منذ امد بعيد .

وهكذا تؤدى هذه الملاحظه الى نتيجة هامة هى إن الربط بين الاصالة والعودة الى الماضى قد لايكون صحيحا على الدوام ، وذلك حين ينقطع الخط المتصل الذى يربط بين الماضى والحاضر . وفى مثل هذه الحالة نستطيع ان نتصور نوعا من «الاغتراب الزمنى» الذى يشعر به الانسان المعاصر ازاء تراث يراد منه بعثه بعد انقطاع طويل ، وفى ظروف اصبحت مغايرة الى ابعد حد .

فاذا كان من الصحيح ان الاصالة لاترتبط ضرورة بالرجوع الى الماضى ، فان مشكلة الاصالة والمعاصرة تكتسب عندئذ طابعا اعقد بكثير مما تبدو عليه للوهلة الاولى .

ذلك لان الوضع الشائع للمشكلة هو ايجاد تقسيم ثنائى : فأنت اما ان تكون اصيلا او معاصرا . أما من المتعاطفين مع الماضى أو من دعاة الحاضر . أما داعية الى الرجوع الى التراث ، او نصيرا للتحديث . فان لم تكن من انصار القديم فأنت حتما «متغرب» (ولفظ التغرب يستخدم فى هذا السياق ببراعة ، اذ يجمع بين غربة المرء عن مجتمعه ، وبين انحيازه «للغرب» الذى هو حامل لواء الحضارة المعاصرة) . اما محاولة التوفيق بين الطرفين فلا تشكل فى واقع الامر موقفا ثالثا ، لانها لاتعدو ان تكون اخذا من كل منهما بطرف .

على ان فى هذا التقسيم الثنائى تبسيطا مفرطا . فعالم الواقع ليس دائما على صورة « اما هذا واما ذاك وأما كلاهما معا » ، بل أن هناك حالات أشد تعقيدا من ان ترد الى مثل هذه الصيغة المبسطة . وفى الحالة التى نحن بصددها ، يصادفنا أولئك الذين يغتربون عن التراث القديم لانهم يرونه أضيق نطاقا بكثير من الواقع المعقد الذى يعيشون فيه ، ولانهم يرونه عاجزا — بحكم الظروف التى نشأ فيها — عن الاجابة عن كثير من الاسئلة التى تواجه انسان اليوم ، وحتى لو استخلصنا منه اجابات كهذه بالاجتهاد ، فسيكون مقدار الجهد الذى نبذله فى عملية الاستخلاص والاستنباط هذه معادلا للجهد الذى نبذله لو بدانا من جديد . وبغض النظر تماما عن مدى اتفاقنا أو اختلافنا مع هؤلاء ، فانهم يمثلون فئة مخلصة ؛ لاتسعى الى الهدم او التنكر للماضى وانما تحرص على ان تعطى الحاضر حقه كاملا . ولكن المهم فى الامر ان هؤلاء ، مع شعورهم بالاغتراب ازاء الماضى البعيد ، قد لايكونون «متغربين» على الاطلاق ، أعنى أنهم قد لايكونون منحازين آليا الى حضارة الغرب ، على الصورة التى ترسمها كثير من الكتب الشائعة لكل من يبدى تحفظا على فكرة العودة الى التراث القديم .

هنا نجد موقفا أشد تعقيدا مما تصوره لنا القسمة الثنائيه التى تحصرنا فيها مشكلة « الأصالة والمعاصرة » . فنحن هنا ازاء عقول لا تتحمس لحضارة الغرب أو تحاكيها محاكاة عمياء ، وتدرك على وجه الخصوص أن القيم واتجاهات السلوك الانسانى لا تنقل آليا من حضارة الى حضارة ولكنها تدرك فى الوقت نفسه أن الخلاص الذى يقدم اليها فى صورة عودة الى نمط الحياة والفكر السائدين فى عصر ذهبى غابر لن يحل المشكلة ، ولن يقدم الا اطارا شديد العمومية ، يتعين علينا ان نملأه بمضمون لابد أن يستمد كله من ظروف حياتنا الراهنة ، هذه الحالة الحقيقية ، التى تكاد تكون مأساوية ، موجودة بيننا ، ولكن اين موقع اصحابها على خريطة « الأصالة والمعاصرة » كما يرسمها سيل الكتابات الذى عالج هذا الموضوع ؟

ويؤدى بنا امعان التفكير فى النقطتين السابقتين ، اللتين تخفق فيهما صيغة « الأصالة والمعاصرة » الى نتيجة هامة تكشف عن قصور ثالث فى هذه الصيغة . ذلك لأننا ، حين نضع انفسنا أمام بديلين يتعين علينا ان نحدد موقفنا منهما ، احداهما هو ماضى حضارتنا الخاصة، والآخر هو حاضر حضارة أخرى مستقلة وغريبة عنا فاننا لن نجد عندئذ اجابة عن تساؤل اساسى :

واين حاضرنا نحن ، وواقع الحضارة التى نعيش فيها من هذين البديلين ؟! اننا سواء اخترنا ان نعود الى تراثنا القديم ، او ان نقتبس افكار حضارة الغرب واساليبها ، او حتى أن

نبحث عن صيغة للتوفيق بين الاثنين ، فسوف نتعامل خلال ذلك كله مع طرفين خارجين عن الواقع العربى الراهن : فالماضى البعيد تفصلنا عنه مسافة تاريخية شاسعة وتطورات وخبرات هائلة اكتسبت خلال حقبة طويلة من الزمن ، وحاضر الغرب تفصلنا عنه قيم وتقاليد وتراث يصعب أن يتلاقى طرفاها بعد أن تشعب مسارهما منذ وقت طويل فى طريقين مستقلين . ومعنى ذلك ان الطرح الشائع للمشكلة يحصرها فى اطار بديلين لاينطبق أى منهما على الحاضر العربى ، على مفاهيمه وظروفه ومقولاته واشكالاته المميزة ، وانما ينطلق أحدهما من الماضى العربى ، والآخر من الحاضر غير العربى، فعلام تدل هذه الطريقة فى طرح المشكلة ؟ انها لا تدل الا على خواء الحاضر والعجز عن ملئه بمحتوى مستمد من طبيعته الخاصة ، لا من عناصر بعيدة عنه زمانيا أو مكانيا . بل ان الصيغة ذاتها انما هى تعبير مبطن ، غير مباشر، عن واقع التخلف ، او تخلف الواقع ، ويظهر ذلك بوضوح تام حين نقارن الاشكال الحضارى الذى تعبر عنه هذه الصيغة فى مجتمعاتنا ، بالاشكال الحضارى لبلاد العالم المتقدمة . ففى هذه الحالة الاخيرة لانجد التماسا للحلول فى تراث قديم ، او فى اقتباس عناصر حضارات اخرى ، وانما تتعلق الاشكالات كلها بطبيعة الواقع القائم بالفعل ، وتستمد من عناصر الحياة المحيطة بانسان هذه المجتمعات . وعندئذ تكون المشكلات المطروحة من نوع : مشكلة القيم الانسانية فى مقابل القيم المادية، او علاقة الانسان بأدوات عمله ونتاج عمله ، او تأثير المعرفة على مصير الانسان ، الخ ..

مجمل القول ان الاشكال الحضارى ، فى هذه الحاله الاخيره ، يعبر بوضوح عن حاضر ممتلىء ، على حين ان اشكالنا ، كما تعبر عنه صيغة «الاصالة او المعاصرة» يغفل الواقع المحلى القائم ، ومن ثم فهو اشكال «الحاضر الفارغ» الذى يراد ملؤه بمضمون غير منبثق من داخله .

اين اذن تكمن الاصالة ؟

لنعد مرة أخرى الى المعنى اللغوى للفظ ، كيما نستمد منه التوجه السليم . ان الاصالة هى ان نكون صادقين مع أنفسنا ، وان نستوحى لمشكلاتنا حلولا مستمدة من واقعنا . وهى بهذا المعنى ليست على الاطلاق بديلا لمعايشة العصر ، وإنما هى على الاصح افضل شكل لتلك المعايشة ، أى هى الشكل «الاصيل» للمعاصرة .

وهكذا يمكننا ان نعد الاصالة نقطة تلاقى بعدين أساسيين : ـ

أولهما الابتكار والابداع ، لأن المواجهة « الأصيلة » للمشكلات تنطوى حتما على عنصر ابداعى اساسى يتيح لنا ان نبتكر الحلول دون أن نجرى وراء الآخرين الذين توصلوا الى حلولهم فى ظروف مختلفة ،وفى مواجهة مواقفمغايرة،

وثانيهما البعد الزمنى : اذ أن محو التعارض بين الاصالة والمعاصرة لا يعنى الغاء البعد التاريخى . والتزام المجتمع الحريص على اصالته بظروفه الخاصة ورفضه للمحاكاة العمياء ، لا يعنى ان هذا المجتمع قد رفض ماضيه او تنكر له . ذلك لأن كلا منا يحمل ماضيه على اكتافه فى حاضره . وحين نقول ان الحلول الأصيلة هى تلك التى تستمد من واقع المجتمع ، فان مفهوم الواقع « هنا يحمل فى طياته كل ماضى هذا المجتمع وتراثه. ومن المؤكد أن تاريخ المجتمع وتجاربه الموروثة كلها تشكل جزءا لا يتجزأ من واقعه الذى يحياه . وعلى ذلك فان الحلول التى نقول انها ينبغى أن تستمد من الواقع الذى نعيش فيه ، لابد أن تتضمن فى الوقت ذاته حكمة الماضى وخبرة التراث بقدر ما تتضمن من عناصر الابداع والتطلع الى المستقبل .

ومجمل القول ان الاصالة الحقيقية تكمن فى قلب المعاصرة ، دون ان تتنكر للماضى ومقياسها الحقيقى هو أن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة وملائمة لمشكلاتك التى تعيشها فى عصرك ، مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك ، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ، او تنقل عن الاخرين بغير وعى بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم .

وحين تفهم الاصالة على هذا النحو ، يتضح زيف التقابل التقليدى الذى يضعها فى مواجهة المعاصرة ، ويتبين خطأ التفسير الذى جعل اللفظين مرادفين لمعايشة الماضى ومعايشة الحاضر . فقد تكتمل كل شروط الاصالة فى مجتمع يعايش عصره معايشه كاملة ، وقد تضيع كل مقومات الاصالة فى مجتمع لا يعرف لنفسه مخرجا الا ان يحاكى ماضيه البعيد .

● ● ●

ندوة العدد

موقفنا من التراث

■ التراث هو ما تصنعه أنت ....
■ نحن نصنع الماضى والماضى لا يصنعنا.

د. زكى نجيب محمود

■ ان استفادة الشعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المحل الأول.
■ الأدب رؤية تاريخية .. وإعادة تركيب لعناصر التاريخ.

صلاح عبد الصبور

■ التراث هو كل ما كتبه أسلافنا العرب.
■ لابد من عملية انتقاء للتراث ..

د. محمد مصطفى هداره



ندوة العدد



عقدت بمقر المجلة الندوة الأولى من سلسلة الندوات التى نعتزم الدعوة اليها فى كل عدد ، كى نجرى حواراحرا بين مجموعة من المفكرين والنقاد حول الموضوع المحورى للعدد ،بغية طرح المشكلات الرئيسية المتعلقة به ، والوصول من خلال الاحتكاك الفكرى وتبادل الآراء العفوى الى تحديد الأسس الضرورية للمنطلقات الفكرية والمنهجية الواجب توافرها فى تناول هذه المشكلات ٠

وقد دارت الندوة الأولى عن التراث ، واشترك فيها الأساتذة :

الدكتور زكى نجيب محمود

والدكتور محمد مصطفى هدارة

والشاعر الأستاذ صلاح عبد الصبور

بالاضافة الى اسرة تحرير المجلة

وسارت فيها المناقشات على الوجه التالى : ـ

د ٠ عز الدين :

اظن انه من المناسب أن نطرح السؤال الأول عن ماهية التراث ولماذا يعد مشكلة خاصة فى حياتنا الفكرية ؟

د ٠ زكى :

فلنبدأ بفكرة ربما تكون غير مقبولة للوهلة الأولى ، ولكننا يجب أن ندقق فيها ، وهى ان التراث هو ما تصنعه أنت ، فالتراث كتب وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث ، لكنك ستقرأه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التى تريدها أنت ، دون أن يفرض نفسه عليك ٠ فالتراث مثل الصيدلية الحافلة بأصناف الأدوية وما عليك الا أن تاخذ صنف الدواء الذى يناسبك ويناسب عائلتك ٠ من الذى يرغمك على أن تحفظ ما فيه عن ظهر قلب ٠ التاريخ نفسه يتغير فى تأويله للحادثات وتتغير طريقته فى قص القصة وكيف وقعت عصرا بعد عصر ، لأن الأمر يتوقف على الزاوية التى ينظر منها المؤلف ، ولذلك فالعصر الواحد أو الحادث الواحد اذا كتبه مستعمر عدو فانه يكتبه بشكل خاص ، أما اذا كتبه وطنى فانه يكتبه بشكل آخر ، فما هو بطولة عند مؤرخ قد يظهر انه غوغائية عند آخر ٠ وهكذا التراث علينا أن نقراه القراءة التى تعجبنا فنحن نصنع الماضى ، والماضى يصنعنا ٠ فالقرآن الكريم مثلا قد عكف عليه المفسرون والفقهاء دون ان يخرجوا بصورة واحدة ، بل اخذ كل منهم يبدى مهارته فى استخراج بواطن المعانى ، فالصوفى يفسر بطريقته والسنى كذلك والشيعى ايضا ، كل اخذ حقه فى التفسير والتأويل بشرط أن يعطيك طريقته فى قراءة النص ، ولقد كان سيدنا عمر محقا حين قال « القرآن حمال اوجه فاوغلوا فيه برفق » فهو حمال اوجه لأنك اينما نظرت اليه تجد صورة تستطيع ان تقول عنها : هذا هو ما يقوله القرآن ، والآخر من زاوية ثانية وهكذا ٠ معنى ذلك اننا نستطيع أن نستخرج من القرآن ذاته ـ وهو الكتاب الأم ـ صورة الحياة التى نريدها ونقول انها وردت فى القرآن ٠ فلماذا لا نستغل هذه القدرة التفسيرية التاويلية للتراث ككل ؟ عندى شعر عربى وفقه ومصادر كثيرة ، من الذى فرض على أن اقراها قراءة معينة محددة ؟ ٠ لنأخذ الفقه : هناك نقطة هامة ، يظن الناس ان الشريعة الاسلامية هى ما قاله الفقهاء ، والفقهاء رجال أربعة أو أكثر ، وما يقولونه انما

هو اجتهاد ، والشريعة هى الجسم الذى توزع بين هؤلاء ، فلا تساويهم ولا تساوى مجموع ما قالوه لأنهم لم يقولوا شيئا متشابها ، فاستطيع أنا أن أضيف نفسى الى الطابور وأنظر الى جسم الشريعة وأخرج بتشريع جديد ، ولو كانت الشريعة هى الفقهاء لكان من الضرورى أن التزم بالماضى ، وكما يتعدد الفقهاء ليس هناك ما يمنع من أن تضيف نفسك اليهم وتستخرج لنا صورة تناسب هذا العصر ، فنحن رجال وهم رجال • والفـكرة الأساسية هنا ألا نخلط بين الشريعة وبين رجالها وهذا فى رأيى مفتاح هام جدا لو استطعنا أن نفهم مغزاه حق الفهم • فالتراث اذن كقضية عامة هـو ما نقرأه منه ، والطريقة التى نقرأ بهـا التراث ليست قوالب حديدية ، بل هو كلام ، وأنا ـ كمالك لهذا الكلام ـ أخرج المعنى الذى أريد أن أتعامل معه •

د • جابر :

أريد أن أستخدم المثل الذى ضربته فيما يتعلق بالقرآن ، فهناك تفاسير عديدة للقرآن ، ولكن هناك بالتأكيد وجود موضوعى للقرآن خـارج تفاسيره المتعددة •

د • زكى :

ليس خارج تفاسيره المتعددة ، بل متمثلا فيها وقد يتمثل فى صور أخرى كذلك •

د • جابر :

نعم ولكن أريد أن أستخدم هذا المثل لأعود الى الموضوع من حيث علاقتنا نحن بهذه المـادة المسماة تراثا ، فالتراث فى شكل من أشـكاله سوف يصبح موضوعا مدركا وأنا ذات مدركة لهذا الموضوع ، السؤال اذن هو : ما هـو الجانب الذى أمارس فيه فعـاليتى كذات مدركة ؟ وفى نفس الوقت : ما هو الجانب الذى يمارس فيه الموضوع المدرك تأثيره على كذات مدركة ؟ بعبارة أخرى لو قلت اننى المالك الوحيد للتراث ومن حقى أن أفعل فيه ما أشاء يخيل الى اننى قـد أتجاهل أن التراث كموضوع مدرك مستقل عن وعيى بمعنى من المعانى له تأثير على وعيى بالسلب أو الايجاب ، أريد أن أحصر بالضبط أين أنا وأين التراث ؟

د • زكى :

أمـا من حيث أين التراث ؟ فهو فى المكتبات ولك أن تقرأ منه الجانب الذى تريده ، هنـاك نظرية معروفة فى القيمة للفيلسوف الأمريكى « بيرى » نستطيع أن نفيد منها ، فعندما أقول ان هذا الشيء له قيمة أو هذه القطعة الفنية لهـا قيمة يصبح السؤال : **أين هذه القيمة ؟ هل هى فى القطعة الفنية ذاتها أم فى أنا ؟ هـل هى موضوعية أم ذاتية ؟** وكان الحل الذى قدمه هذا الفيلسوف هو ان القيمة تتولد من التفاعل بين الذات المدركة والشيء المدرك ، فقد تعطينى صورة مهما تأملتها لا أتأثر بها ولا أستخرج منها قيمة جمالية ثم تأتى أنت فتتفاعل مع نفس الصـورة وتستخرج منها قيمة جمـالية • بالنسبة للتراث لك أن تختار منه ما شئت ، سواء أكان شعرا أم نثرا أم نحوا ، ثم تتفاعل معـه حتى لا يكون الحاصل أو الناتج نقـلا مما أمامك بل حصيلة تولدت من التفاعل بينك وبينه • مثال على ذلك الشعر ، أنا أميل الى الشعر وهو جزء من التراث ، وأتمنى أن أخرج من قراءاتى له ـ وأنا انسان معاصر ـ باحساس من يستطيع أن يعيش فى جلد الشاعر القديم ، وفى اللحظة التى أقرأ فيها الشعر قراءة ذات فعالية أتقمص الشاعر فاسمع بأذنيه وأرى بعينيه ، وفى هـذه اللحظة ذاتها أصبح تراثا ، أى أعيش الماضى ، أعيش الماضى ولو للحظة ، ثم أخرج الى حياتى العامة وقد اكتسبت خيطا يضم الى مجموعة الخيـوط التى تكون شخصيتى • واذا كنت موهوبا واردت أن أكتب شـعرا فلن أعيد قصيـدته وانما أكتسب منه حساسية وذوقا أكتسب فن القدرة على التمييز بين ما أحبـه وما لا أحبه فاذا ما اكتسبت الذوق العربى فى فهم الشـعر وقرضه فقد أعطيت التراث حتى لو نسيت بعد ذلك كل ما قيل من الشعر القديم وحينئذ تستطيع أن تكون امتدادا لهذا التراث واستمرارا ، كما تستطيع أن تجدد فيه ما شئت ولكن بالذوقية الموروثة • والا فاذا ردت أن تبتر الصلة وتقيم ذوقية جديدة وبناء جديدا فبأى حق تعتبر نفسك فصلا من كتاب فيه فصول مضت ؟ ستكون فصلا مبتورا ، هل رأيت حلقـة من سلسلة غير موصولة ببقية الحلقـات ؟ أضف حلقة جديدة ، ولكن لابد أن يكون هناك الرباط الذى يربطها ببقية الحلقات لكى تدعى بحق انك تنتمى الى هذه الأسرة • فاذا ما خرجت عليها فانك لابد أن تخرج عليها فى اطارها ، وهكذا الشـعر الانجليزى والفرنسى وغيره • لا يمكن أن يخلق شاعر مواضعات جديدة للشعر ، وكيف يحدث هذا واللغة واحدة ؟ هى مادة مثـل الحجـر الجرانيت عندما قام بنحته المصرى القـديم ونفس الحجر بين يدى نحات حديث يستخرج منه امكاناته ، والفرق فى اختلاف الموضـوع • فمختار مثلا فى تمثال نهضة مصر وغيره يشكل

حلقة مرتبطة بحلقات النحت الفرعونى • فالمادة واحدة والطريقة واحدة وان اختلف الموضوع ، فهناك تطور ولكن الذوق واحد • والذوق ليس معناه تكرار ما قيل من قبل • ففى الشعر تستطيع ان تاتى بتفصيلات جديدة ، أو بحور جديدة اذا شئت ، ولكن الراسب الذوقى لابد أن يكون متشابها ، لأن اللغة العربية ليست رموزا رياضية ، بل ان كل كلمة فيها حقل مشغول بخبرات من سبقونى ، كل كلمة لها اشعاعات وايحاءات وأنا أستعمل هذهالخبرات كما وصلتنى وأضيف اليها دون أن أنكرها أو اجردها •

فاقرأ ما شئت من التراث ، واستصف منه ما شئت ، ثم اخرج بشكل وذوقية لا بموضوع ولا مشكلة ، انا لا اريد أن أكرر مشكلاتهم ، هم كانت تشغلهم مسالة قدم او حداثة القرآن أو مسالة الامامة ، وهذه ليست مشاكل الآن ، ولكن استطيع الافادة منها ، فعندما كانت تعرض المذاهب الجديدة كانت تنشق الى عشرين أو ثلاثين فرقة ، مما يدل على دقة التحليل التى تجعل الشعرة تتفتت بهذا الشكل ، ومما يدل على حرية الفقه ، وأستطيع ان أستفيد من ذلك القدرة على تحليل الموضوع قبل الحكم عليه ، والقدرة على أن أكون حرا فى قول ما أقوله ، وهذا يكفى !

د • عز الدين :

فى هذه الحالة ، عندما نصل الى ان القضية هى قضية شكل او صيغة ناخذ منها حرية الرأى والتحليل هل نعتبر هاتين النتيجتين ثمرة تراثنا العربى بصفة خاصة ، او أن هذا مفهوم منهجى التزم به ابتداء قبل ان افكر فيما اذا كان حصيلة حقيقية يعطيها تراثنا ام لا ؟

د • زكى :

هذا منهج وقد يتكرر عند غيرى ، والحكم هنا هو الاهتمامات او الذوقية الخاصة التى تجعل من شىء أمرا هاما ومن غيره دون ذلك •

د • عز الدين :

هناك سؤال فى هذا الصدد : ما هى الذوقية ؟ وهل تتعدد الذوقيات بتعدد القوميات ؟ اى هل هناك ذوق عربى وآخر انجليزى او فرنسى ؟ هل هناك مضمون حقيقى لها ، لا على مستوى الممارسات اليومية ، وانما على مستوى الثقافة ؟

د • زكى :

بالطبع هناك تعدد ذوقيات ، وسوف أضرب لك مثلا بمصر حيث تتعدد الذوقيات بتعدد الثقافات أعرض بعض القضايا على من تكون ثقافته أزهرية صرفة ، وأعرضها كذلك على من تكون ثقافته أوربية صرفة ستجد رد الفعل مختلفا تمام الاختلاف حتى ليكفر أحدهما الثانى لما يقوله ، اذن نحن أمام رجلين ينفر أحدهما مما يقول الآخر ولا يقبل بذوقه ما يقبله صاحبه • مثل هذا الاختلاف لا يحدث عند الأوروبى ، ستجد ان ما يقبله الانجليزى ـ بوجه عام ـ يقبله مواطنه أيضا ، فليس هناك هذا الفارق ، ولقد اخترت عن قصد كلمة التكفير ، فنحن يكفر بعضنا بعضا وتفصلنا ٩٠ درجة ، اذ لا نعيش حياة واحدة •

د • فضل :

الا تعتبر هذا حجة على ان مسالة الذوق نسبية ولست مطلقة فامام هذين الرجلين المتباعدين اين يقع الذوق العربى الذى لابد أن أحتكم اليه فى الاستصفاء من التراث وكيف يتشكل ؟

د • زكى :

الذوق العربى يتشكل اذا ما ثقفنا الثقافة التى أدعو اليها ، وهى تتشكل من القديم والجديد فى وحدة عضوية ، بحيث يتكون قدر مشترك بيننا جميعا يضمن لى ما يمكن أن أسميه بالثقافة العربية الجديدة ، هذه الثقافة الجديدة اذا ما تشكلت تجعل القضايا ـ على الأقل من حيث أصولها العامة ـ مقبولة أو مرفوضة على المستوى القومى ، وسوف أضرب لك مثلا : فى عام ١٩٥٣ كتب أستاذ أزهرى لن أذكر اسمه معلقا على كتاب لى بقوله : هناك ثلاثة رؤوس مصرية كانوا نكبة على الثقافة المصرية لأنهم عملاء للاستعمار وهم طه حسين وعلى عبد الرازق وأنا ، فهل أستطيع أن أقول ان ذوقية هذا الأزهرى فى القبول والرفض التى تجعله يتهم طه حسين بأنه عميل للاستعمار في الثقافة وبأنه لم يبن الثقافة المصرية بل هدمها ، تتفق مع ذوقيات غيره من المصريين ، واذا كان هناك كل هذا الاختلاف فكيف نقول اننا نعيش ثقافة واحدة ؟

د • فضل :

هل نستطيع أن نقول ان سبب هذا التفاوت بين مستويات التفكير وعدم الارتكاز على قاعدة واحدة تضمن وحدة الشخصية الأساسية للمثقف العربى مبعثه انه بينما يقف أحدهم من

التراث موقف الناقد الذى يختار ويستصفي كما قلت ثم يؤول ويفسر ويضيف فاعليته الذاتية الى هذا التراث فيخرج من ذلك برؤية تجعل التراث فاعلا ومفعولا معه ، تجعله مكونا لشخصيته وخطوة فى سبيل الاتصال بثقافات اخرى وتراث انسانى عام يستلهم القيم المشتركة بين الشعوب جميعا ، هذا من جانب ، ومن الجانب الآخر موقف رجل يتصور ان علاقته الوحيدة بالتراث هى علاقة تعبد وتكرار ونسخ وضيق افق وخضوع واخضاع الذات لفاعليته دون أن يضيف لذلك بعد عصره وثقافة بيئته الجديدة وانفتاحه على المجالات الانسانية الرحبة ، وبالتالى يصبح متعصبا محدود النظرة وينكر ما فى هذا التراث نفسه من قيم حية نتيجة لعدم استيعابه لمعطيات عصره ولتراث الشعوب الإنسانية الأخرى اذ ان اى نموذج من هذه النماذج المتعصبة باسم المحافظة لو ادرك ما فى التراث الانسانى من وحدة ومن قابلية وضرورة الاتصال لاختيار العناصر الدائمة من تراثنا لما وقف هذا الموقف الرافض المكفر لغيره . فما رايك فى وضع المشكلة بهذه الطريقة ؟

د . ذكى :

هذا وضع جزئى ، لأنك أعطيتنى خطين دون الخط الثالث الذى يجب أن يكون هدفنا ، فانا لا أريد ان أطرح الذوقية العربية الاسلامية .

د . فضل :

اعتقد ان تحليل مكونات هذه الذوقية ضرورى لتوضيح الأمر .

د . ذكى :

هذه الذوقية تظهر فى مجالات القيم من فن وأدب بصفة خاصة ، ولها انعكاساتها بعد ذلك على الموقف العلمى نفسه ، هل أحترم العلم أم لا أحترمه ؟ ولكن لنترك ذلك جانبا الآن ونأخذ المجال الخاص الذى يظهر فيه ما أسميه أنا بالذوقية العامة وهو مجال الفنون ، فلماذا لا يكون لى ذوق موسيقى خاص بى مثلا ، يكون مزجا بين القديم والحديث ، ليس تكرارا للموسيقى القديمة بآلاتها القديمة ، ولكنه لا يكون أيضا كما يريد البعض مطابقا للموسيقى الغربية . أعتقد ان ملحنينا مثل محمد عبد الوهاب وغيره يحاولون تقديم هذا المزج المندمج من كلا العنصرين ، ولا أستطيع بالطبع ان أحكم على مدى نجاحهم فى ذلك ، ولكنهم ان كانوا قد وفقوا في شيء فهو تقديمهم للذوقية التى يتمثل فيها هذا وذاك . وخذ مثلا آخر من الأدب : نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما ممن أخذوا القالب من الخارج ـ فنحن لم يكن عندنا مسرحية أو قصة ـ فأخذوا القالب أو الشكل وصبوا فيه مادة عربية اسلامية محلية فاصبحت القصة مصرية أو عربية ليس فيها فاصل بين القالب والمضمون ، وحين أقرأها تجد صدى فى نفسى ، فهذا القبول أو الذوق المتقبل هو الدليل على ان الدمج صحيح وناجح بين قالب من الخارج ومضمون محلى .

د . فضل :

هذا الدمج ليس موروثا ، ولكنه ينطلق من منظور متطور حديث .

د . ذكى :

مستصفى كما أقول ، فلو كان عندى ابن لربيته على هذا الذوق وجعلت من ذلك هدفى الواضح تجاهه ، ان كل الفلاسفة كانت تشغلهم دائما الأجيال القادمة ، ولذلك كانت لهم نظريات فى التربية وكيفية تشكيل الجيل الجديد ، حتى تتحقق لهم أهدافهم . وبيننا من ينافق ولا يريد أن يذكر الاتجاه الى أوربا ، فتجدهم يقولون اذا ما سئلوا هذا السؤال انهم يريدون الجيل الجديد عربيا مسلما ، وهذا صحيح ولكنه عنصر واحد ، اذ هل سيقتصرون عليه فحسب ؟ لابد **ان ترتسم فى ذهنى الصورة اولا ، فاذا كنت اريد ان ارى هذا الجيل موسيقيا او اديبا فاى نوع من الموسيقى والأدب أجعله يتذوق ؟ هل اجعله يقرأ المقامات ام توفيق الحكيم ؟ لو كنت انا المربى فسوف اجعله يتقبل الموسيقى الخليط والأدب الخليط واعنى بالخليط أحد شيئين : اما ان يأخذ القالب من اوروبا كالقصة والمسرحية والمنهج العلمى ويكون المضمون محليا ، او العكس مثلما يحدث فى حالة الترجمة ، فالقالب اللغوى من عندى اما المضمون فهو من الخارج** . وفى كلتا الحالتين تتحقق عملية الدمج التى أعنيها والتى تنتسج جدليا شيئا مختلفا عما كان لدى العربى القديم وعما لدى الأوربى الحديث اليوم ، فهو ثمرة جديدة ، فعندما كتب شوقى مسرحياته مثلا أصبح هذا العمل جديدا ، بمعنى انه لا الأوربى عنده مسرحية مكتوبة باللغة العربية ولا العربى القديم كذلك . وخذ أيضا فن الرسم والتصوير ، هنالك مدارس عديدة فى أوربا : السيريالية والتجريدية وغيرهما . وأنا لا أحرم الفنان العربى من متابعة هذه المدارس وأخذ ما يوافق ذوقه منها على أن يملأه بوجدان عربى ، وهذا يتوقف على الوسيلة الخاصة بالفن وهى الخط واللون . ما هو سر امتياز فنان مثل صلاح طاهر ؟ انه يعدو فى المقام الأول الى التشكيلة اللونية التى

يستخدمها فهى ذاتها التشكيلة اللونية لمصر ، صفرة الصحراء وخضرة الزرع وزرقة السماء • هذه التشكيلة غير موجودة فى انجلترا مثلا حيث يسود اللون الرمادى ، لذلك اذا أخذت احدى لوحات صلاح طاهر وعرضتها فى انجلترا فلن يشك انجليزى واحد فى انها لرسام أجنبى ، فهنا أخذ الفنان الأسلوب التجريدى من أوربا واستخدمه فى التعبير عن احساس محلى ، فالثمرة الجديدة ليست أوربية لأن الوانها من بيئة مختلفة وليست عربية قديمة لأن العرب لم يعرفوا هذه الأساليب الحديثة • فالجديد لا ينشأ اذا عشت مع الماضى وكفى ، ولا ينشأ اذا عشت مع أوربا وكفى ، ولذلك لو حللت تكوين رجال الأدب والفكر الذين ظهروا خلال السنوات المائة الأخيرة عندنا لوجدت انهم يكونون ثلاث مجموعات واضحة ، مجموعتين على طرفى نقيض ومجموعة ثالثة قليلة العدد ولكن عليها المعول الأكبر : المجموعة الأولى تشمل أولئك الذين لم يستطيعوا الا أن يعيشوا فى الماضى وكأنهم قواقع ، هؤلاء ما يكاد يموت أحدهم مهما كان عظيما حتى ينسى أثره ، الفئة الثانية هى تلك الفئة التى تدعو الى أن تكون ثقافتنا أوربية صرفة ـ وقد كنت أنا من بين هؤلاء لسنين طويلة ولكنى الآن لا أنتمى اليهم بعد أن تغيرت ـ وهؤلاء لن يتركوا بصمة واضحة على ثقافتنا ، أما الفئة الثالثة التى أدركت بفطرتها وبجهدها وبموهبتها ان الخلق الثقافى هو هذا الدمج الذى أتحدث عنه فهم الذين يصنعون المستقبل ، ابتداء من محمد عبده عندما فسر جزء « عم » تفسيرا عقليا يتناسب مع العلم ، أى أنه استخدم الرؤية العلمية لأوربا فى تفسير القرآن ، على أساس القالب والمضمون الذى شرحناه ، وخذ على هذه الشاكلة لطفى السيد واحمد شوقى وطه حسين وهيكل والعقاد والمازنى وغيرهم ، وهم وان كانوا قلة الا انهم هم الذين صنعوا لنا الثقافة العربية الحديثة •

د • جابر :

من المؤكد ان كيفية تعاملى مع الماضى تنطلق من مجموعة المشكلات التى أعيشها فى الواقع . بعبارة أخرى اننى بالشكل الذى أرى به الحاضر ابحث فى الماضى عما يتناسب مع كيفية رؤيتى وتعاملى مع هذا الحاضر ، فهل الخلاف فى نوعية العقول أم فى كيفية مواجهة مشكلات تتصل بالواقع أو اذا اردنا قدرا من التطرف نقول الخلاف فى مواقف اجتماعية من الواقع ؟ وهذا يجرنا الى محاولة تحديد التراث بشكل اشمل ، فقد حددته بالكتابات ••

د • زكى :

الآثار الفنية عموما •

د • جابر :

لنتوسع أكثر فى تعريف التراث مادمنا نتناول مشكلات الواقع فنقول انه يشمل ضمن ما يشمل مجموعة القيم المؤثرة فى حياة الناس بشكل ما ، وهذا يقود الى طرح آخر للقضية •

د • زكى :

فى الواقع ان كلمة القيم هذه ضبابية تجعلنا ننزلق فيما لا يفهم ، فالقيم ليست سحابا ، القيمة هى الطريقة التى يسلك بها الانسان ، وتستطيع أن تستدل على قيم الفرد المعين من سلوكه ، **فالقيمة تتشكل بالسلوك وتتحدد به او بالكتابات • والتعرف على القيم يأتى من مراقبة سلوك الناس ، ما يفعلونه وما يقرأونه وما ينطقون به** ، ونستطيع أن نخلص من ذلك الى أن الموروث الكتابى أو الكلامى يلتقطه الابن عن الأب ويشكل سلوكه • فالقيم اذن هى هذا الشىء المجسد الذى يبث من واحد لآخر وليست مجردات •

د • جابر :

اذا اتفقنا على ان التراث يبدأ من كتابات ويتجلى فى سلوك له ابعاد متعددة نجد اننا امام مشكلة اخرى وهى الى أى مدى تؤثر مشكلات الواقع فى اختيار جوانب من هذا الموروث ونفى جوانب اخرى ، وما هى الدوافع التى تكمن وراء هذا الاختيار ؟ وما هى حدودها وابعادها ومجالها الذى لا يقضى على الوجود الموضوعى للموروث كشىء مستقل ، وفى نفس الوقت لا يشل فاعليتى كذات لاحقة ؟

د • زكى :

الجواب واضح جدا • ماذا يريد العصر ؟ ما هى أنواع المشكلات التى يفرضها على العصر ؟



ما أساسها ؟ ركيزتها دون شك الآن العلم والصناعة ، وأنا أريد الى جانب كونى عربيا أن أكون معاصرا ، بمعنى أن أشارك فى مواجهة مشكلات هذا العصر التى نبعت من العلم الجديد ولكل عصر علم مختلف عن العصور الأخرى ، فهناك ثلاث مراحل تاريخية شهدت أنواعا من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على القديم الذى بدأ يونانيا ثم اكتسح العرب فآمنوا ان العلم هو استخراج كلام من كلام ، مع اختلاف نوع الكلام ، **فبالنسبة للمسلم الكلام هو القرآن ، وبالنسبة لليونانى الكلام هو المبدأ الأول يستخرج منه كلاما ، والاستخراج يحتاج الى استنباط ، والاستنباط له مقاييسه التى تعتمد على القياس الأرسطى ، فالعصر القديم كانت حضارته حضارة كلمة ، اما الآن فحضارتنا حضارة الآلة** • ولكن المرحلة الوسطى ، أعنى النهضة الأوربية فقد كان لها ضرب مختلف من العلم ومنهجه وأساسه النزعة العلية القائمة على السبب والمسبب ، ولذلك كان البحث العلمى عندهم يقوم على استخراج الأسباب للظواهر ، أما الآن فنحن نعيش فى عصر جديد وعلم جديد يقوم منهجه على أساس الدالة الرياضية ، وتعكس قانون الظاهرة ، فاذا قلنا ان الشمس تجذب الأرض والأرض تجذب الطائرة فأين هنا السبب والمسبب ؟ ما يوجد هو التجاذب ، واذا قلت انه اذا ضغط الغاز قل حجمه يجب أن تستخلص الصيغة الرياضية التى تثبت عملية التأثير والتأثر• الخلاصة انه يجب أن يعيش هذا العصر وعلمه وبذلك يتم الانتقاء للعقل ونفى اللامعقول كما يتطلب العصر • انما ندعو الآن الى أن نكون عربا مسلمين ، أو متدينين ـ وكلمة متدين تعنينى جدا لأن هناك فرقاً بين الدين العام والدين الخاص ولكننا عموما متدينون •

د • فضل :

هل هذا توصيف للواقع القائم بالفعل ، ام هو تحديد للشرط الضرورى للشخصية المصرية العربية وبأى شكل ؟

د • زكى :

هذا شرط ضرورى لكى أكون مواطنا مصريا عربيا ، ومع انى لا اريد ان أضحى بمصريتى ولا عروبتى ولا اسلامى فانى أريد أن أعيش عصرى بمشكلاته ومناخه ، وهذا هو المحور الأساسى الذى يدور حوله العصر ، وأداته الجهاز وليست الكلمة ، وهذا منهج جديد لابد له من استخدام العقل ، فاذا جاءنى ولى من أولياء الله وقال لى انه اذا ساق يده فى الفراغ وجد تفاحة أقول له لسنا بحاجة اليك ، وقد كتبت فى « المعقول واللا معقول » أقول انه يمكن الاستفادة حتى من الصوفية القديمة ولكن بقراءتها قراءة جديدة • فاذا قرأنا عن أصحاب الكرامات الذين ينزلون المطر حيث لا مطر ، أقول إننى احتاج الى هذا بالفعل ولكن عن طريق العلم وقد حدث بالفعل ان أسقط الأمريكيون أمطارا صناعية على فيتنام لعرقلة القتال ، وكذلك نحن فى حاجة الى أن نحصل على طعام من الصحراء حيث لا طعام وذلك بجهد العلماء •

د • عز الدين :

لقد وصلنا الى ان القيمة تتجسد فى سلوك ثم انتهينا الى الولى الذى ينزل المطر حيث لا مطر ، الا يرتبط هذا فى مجمله بفارق جوهرى بين تصورين عامين احدهما يسيطر على التراث العربى فى تنوعاته واشكاله المختلفة وآخر يرتبط جوهريا بالعصر الذى نعيشه والذى يتميز بتغيراته ، فبينما نجد القدرة منوطة فى التراث العربى بالفرد ، فالولى هو وحده القادر على ان يمد يده فيأتى بالفاكهة او يسير على الماء ، نرى ان القدرة فى العصر الحديث قدرة عامية مشتركة بين كل الناس ، فعندما اريد ان ازرع منطقة لا يصل اليها الماء فاستنزل المطر بطرق علمية فانا هنا لست فردا بل مجموعة توظف قوانين العلم لصالح الجميع ، الا يعتبر هذا فارقا باهظا بين مسلكين ـ والقيمة سلوك كما قلنا ـ ومن هنا تتحدد قيمة التراث العربى بانها فردية فى مواجهة عصر يعتمد على القيم الجماعية ؟

د • زكى :

لى أكثر من رد على هذا ، فكأنك تريد أن تقول ان ثقافة الماضين أو قدراتهم كانت فقط قدرات الأولياء ، والحقيقة ليست كذلك ، وأنا أرحب بالتفرقة التى تقول ان القدرة فى الماضى كانت هى قدرة المؤمن والآن هى قدرة العالم ، ونحن نفضل قدرة العالم لاعتمادها على التدريب الجماعى الذى يمكن تلقيه فى المدارس والجامعات ولكن هذا لا يقضى على التراث ، اذ لا يقتصر التراث على وجود القدرة الفردية ، بل يتضمن فى كثير من جوانبه ما يفيد الجهد الجماعى فى العقيدة والممارسة والسلوك ، حتى العبادة فيها جانب جماعى واضح يتمثل فى الصلاة والزكاة والحج •

د • عز الدين :

نعود مرة اخرى للتراث ، ونسأل عن مشكلة لازالت مطروحة منذ قرن من الزمان على المفكرين

العرب في مصر والبلاد العربية ، وهي موقفنا من التراث : ماذا لترك وماذا نصنع في مواجهة الواقع الجديد ؟ وهل هذه القضية ذات خصوصية لا مثيل لها بالنسبة للحضارات الأخرى ؟ هل ستظل قضيتنا الأبدية أم انه يمكن تجاوزها مسترشدين بخبرات وتجارب الشعوب الأخرى التى حسمتها من قبل ؟

د . زكى :

هناك نموذج جيد لما تقول فى النهضة الأوربية فقد أرادوا ألا يستغنوا عن التراث ، فكان هذا التراث لديهم موضع دراسة ، ولكن ليستوحى لا ليحاكي ، فشكسبير يأخذ كثيرا من مسرحياته من بلوتارك وغيره ، ولكنه لا ينقل بل يستوحى ليكتب مسرحية جديدة على أساس جديد ، واقتصر الخروج على التراث فى عصر النهضة على مجال العلم اذ أصبح الكتاب الذى أرادوا قراءته هو الطبيعة فحدثت فى هذا الجانب ثورة على الماضى اما فى مجال الفنون والآداب فقد التزموا باحياء واستلهام الكلاسيكيات . وأنا أريد أن أفعل نفس الشيء الآن : ان اخرج علميا على كل العام العربى الذى اتبع المنهج اليونانى ، فجابر بن حيان اكبر كيمائى عربى بنى منهجه على أساس العناصر الأربعة متأثرا بالمنهج اليونانى ، أريد أن أخرج على منهج العلم القياسى الذى لازلنا متأثرين به مما يعد سبب تخلفنا ، والمنهج هام جدا ، فاذا ما قرأنا نصا يجب أن نضع فى اعتبارنا هذه الحقيقة حتى نعامله بمنهج معاصر ، فالنص هو ما تقرأه انت ، وليس قالبا حديديا ، فاذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلابد ان اقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر . واذا كان عصرنا الآن هو عصر العلم فيجب أن أقرأ النص بما يتناسب مع العلم ، ولكن هناك مناطق فى الانسان مثل الحب والكراهية والايمان لا يحتاج فيها الى المنطق ولا تفسيراته وحسبه أن يستمع فيها الى صوته الباطن ويعيش خبرة داخلية وجدانية ودائما اقول ان هناك أكثر من حجرة داخل الانسان والعلم لا يشغل الا واحدة منها فحسب .

د . عز الدين :

بالنسبة للناحية الأدبية حدث نوع من التطوير أو الامتداد ، ولكن بالنسبة للناحية العلمية حدثت ثورة كاملة ، فاذا أخذنا هذه التركيبة بمعنى انه بينما يحدث للمسار الوجدانى نوع من التطوير النسبى لكنه المطرد الطبيعى تحدث فى نفس الوقت ثورة على المستوى العلمي فهذا هو الحل الذى وجده الأوربيون .

د . زكى :

وهذا هو الحل بالنسبة لنا أيضا والذى أشرنا اليه آلاف المرات : وهو ثورة على المستوى العلمى واستمرار على المستوى الوجدانى .

د . عز الدين :

نعم ولكن ألم تؤثر الثورة العلمية فى أوربا وتنعكس انعكاسا باهرا على المسائل الوجدانية ؟

د . زكى :

أثرت ولكن ليس التأثير الذي تقصده . وسوف أضرب لك مثلا . وقد سمعته من « هنرى مور » خلال الصيف قبل الماضى ، كنت فى لندن ، وصادف هذا الوقت احتفال « مور » بعيد ميلاده الثمانين — وهو أكبر مثال انجليزى تعرض تماثيله فى الحدائق كما هو معروف — ولقد استمعت اليه فى التليفزيون عندما وجه اليه سؤال حول ما اذا كان قد خرج عن فن النحت فى عصر النهضة ، فأجاب بأنه لم يحد عنه قيد شعرة ، ثم أخذ يوضح مفهومه الخاص للشكل أو « الفورم » فقال ان أساس النحت عند « ميكل أنجلو » وغيره هو « الفورم » واستطرد قائلا ان الشكل الظاهرى قد اختلف فى معالجة المادة ، لكن أساس التناول ومنهج الفن عنده ظل كما كان عند « انجلو » ولقد قرأت كتابا مترجما عن تحليل الفن التجريدى وتعجبت جدا اذ جعلنى هذا الناقد الفنى أدرك ان اللوحة التى اظنها تجريدية وليست أشكالا هى فى الواقع قائمة على نفس الأسس التكنيكية التى قامت عليها أى لوحة كلاسيكية ؛ وقد لجأ الفنان الى تفريغ الصورة من محتواها فاذا ببنيتها فى نهاية الأمر واحدة ، كل ما هناك ان الفنان الكلاسيكى يملأها بانسان والتجريدى يملأها بمساحات لونية ، فاذا ما فرغت المادة وجدت البنية متفقة تماما كما لو وزنت قصيدتين من الشعر على بحر عروضى واحد مع اختلاف مضمونهما ، مما يوضح كيفية الاستمرار ومجال التغيير . وفى كلمة موجزة فان ما تريده انما هو ثورة فى المنهج العلمى وامتدادات متطورة فى الخط الوجدانى .

د . فضل .

لقد ذكرت فى كتاباتك الأخيرة ان الرؤية الدينية هى خاصية الشعب المصرى ، والاضافة التى تنتظر من الحضارة العربية الحديثة ، فما هو مفهومك لهذه الرؤية بالتحديد ؟ وكيف تمثل فى تقديرك قوة دفع حضارية فى العالم المعاصر ؟

د ، زكى :

ان فلسفات العصر الأساسية تتمثل فى أربعة تيـــارات : هى فلسفة التحليل فى انجلترا ، ولبرجماتية فى أمريكا والوجـــودية فى غـــرب أوربا والمادية الجدلية فى شرق أوربا ونجد ان هذه التيارات تلتقى جميعا ـ فيما عـــدا استثناءات بسيطة ـ فى نقطة واحدة وهى انها جميعا استغنت عن الله ، لأن التحليل يهتم بالعلم والبرجماتية تبحث عن نتـــائج صـــناعية ، والوجودية تشغلها ارادة الانسان والمـــادية الجدلية الجماعة . فاستغنت جميعهـــا عن الله وركزت على الانسان ـ الانسان هنا الآن ـ وأريد أن اقول اننى أهتم بالانسان هنا وهناك ، الآن وما بعد الآن ، وهذه اضافة ، وأريد أن أجعلها اضافة مبنية على أساس ان الواقع يمكن أن يمتد بالعلاقات ، ومن هنا تصبح هذه العلاقات واقعا جديدا وهذا يعد حلا دينيا يؤكد اهميـــة الرؤية الدينية ، ولا أعتقد ان هنـــاك انسانا واحـــدا يستطيع ان يعيش بغير رؤية دينية ٠٠ أما الصارم فى ماديته فانه لا يصل الى ذلك الا بالتدريب ٠٠ ورأيى هو خلق هذه الصيغة الجديدة التى أمزج فيها وجودى الموروث مع العلم من الزوايا التى أشرت اليها ٠٠ وأحتفظ بحقى الضرورى فى اضافة الرؤية الدينية ٠

د ٠ عز الدين :

سؤالى يتصل بحضارة العالم الغربى ، فهى ممتدة من اليونان حتى الآن ، ومهما حدث بعـــد ذلك من تعرجات الا ان هناك بالقطع خطا متصلا ليس فيه انقطاع ، أما بالنسبة لنا نحن فلقد وجدنا انفسنا منفصلين عن تراثنا ، بدليل اننا نناقش الآن ما نأخذ وما ندع وما هـــو موقفنا وكيف نقرأه ٠٠ وهذا دليل على وجود مسافة بيننـــا وبينه ٠٠

د ٠ زكى :

بالعكس ، قد يكون هذا اشارة الى اننا انغمسنا فيه أكثر مما يجب ٠

د ٠ عز الدين :

حسنا ، اريد أن اعرف ما هو السبب الذى جعل من التراث مشكلة حادة لدينا ، اما بالنسبة للحضارة الغربية فلم تحدث مثل هـــذه الأزمة ووجدت نفسها تتحرك بمرونة ٠

د ٠ زكى :

الاجابة واضحة ، فانت تستطيع أن ترى ان هناك تسلسلا طبيعيا اتبعه العقـــل الأوربى من اليونان حتى هذه الساعة ، فهـــو قـــد هضم الحضارة اليونانية وأخرج منها المضمون ، فاوباب العقل من هناك ، وأهم جوانب هذه الحضـــارة واقواها هى الفلسفة اليونانية ، وكانوا يسمونها معجزة البشر ، فاذا جاء عصر جديد يعمل عـــلى تطوير الفكر الفلسفى مع اختـــلاف التطبيق لم ينقطع التسلسل ٠ ولكن مشكلتنا نحن مختلفة فقد نقلنا الفلسفة اليونانية ، وكان لهذا مغزاه العميق ، وهو لابد أن يشكل قبول القضـــايا العقلية كجزء من تكوين الانسان العربى ، بجوار الجانب الدينى ، الا انى عندما قبلت حضـــارة اليونان لم أجد انها قد طورت من جذور حضارتى الأصلية ، لذلك شعرت الثقافة العربية بالصدمة وظلت محصورة فى نطاق الفلاسفة وأمثـــالهم ، ولم تتحول أبدا الى ثقافة عقلية شـــعبية ، والا لو كنا قد هضمناها لما وقعنا الآن فى هـــذه الحيرة ، ولما وجدنا أنفسنا أمـــام طريقين ٠٠ فالسبب اذن هو اننا لم نهضم هـــذه الثقافة وظلت كزرع القلوب أو الأعضاء الذى يرفضـــه الجسم ٠٠

د ٠ فضل :

هل يضاف الى ذلك فجـوات فى تاريخ بعض الشعوب العربية ، مثل الغرب فى مصر مثـــلا ؟ أعنى الفجوة القائمة بين التراث الفرعونى القديم الذى أصبح فى حكم الميت بالنسبة لنا لاندثار اللغة التى تحمله كوعاء ثقافى واصبح غـــير واصل الى الانسان العربى فى مصر كمكون من مكوناته الثقافية مع انه يشكل طبقة عميقة اخرى من التراث قامت العوائق دون استمرارنا فى استيعابها ، ومن ثم حدث هذا الخلل فى نسيجنا الحضارى ٠

د ٠ زكى :

لا أعتقد ان هناك فجوة بالحجم الذى تتصوره والدليل على ذلك هو أن الاســـلام فى مصـــر والمسيحية فيها غيرهما فى اى بلد مسلم أو مسيحى آخر ٠٠ لماذا وكيف نشأ هذا الخلاف ؟ الخلاف نشأ عن طريق التطعيم بالثقـــافة الفرعونية ، فأنت تستطيع ان تعرف أعمـــاق الانســـان اذا راقبته فى أهم ثلاث لحظات فى حياته ، وهى لحظات الولادة والزواج والمـــوت ، فمواجهتها تلخص ثقافة الانسان ، ورأيى ان رد فعل الانسان المصرى تجاه هذه اللحظات الجوهرية يماثل رد

فعل الفرعوني ، مما يدل علـى ان الارتكاز الوجداني العميق في هذه اللحظات التي تشبه أوتاد الخيمة واحد ، ومن ناحية أخرى نحن شعب متدين ، بصرف النظر عن ان الاسلام والمسيحية مختلفان عن الديانات الفرعونية ، ومن ناحية ثالثة انظر الى عاداتنا في طريقة الدفن والتكفين والاحتفال بالميلاد والسبوع وطقوس الزواج ، كل ذلك يشير الى ان الثقافة المحلية قد استطاعت أن تستوعب الأنماط الجديدة وتخلق منها طرزا ممتدة ، فاذا قيل ان المصرى القديم قد تميز من الوجهة الفنية بعمارة الأحجار الكبيرة فان جامع السلطان حسن مثلا يعد استئنافا معماريا لمدرسة الفن الفرعوني ، وهناك أيضا في مجال الشعر الشعبي تتطابق المعاني التي ترددها المعددة على ما سجل فوق جدران المعابد • كل ذلك يدل علـى استمرارية الثقافة وتمثلنـا العميق للجانب الديني في الحضارة •

د • عز الدين :

هل يمكن ان نقول ان الغـزالى في مقاومته للتيار الفلسفى العقلى يعد مسئولا عن التوقف الذى احدث الفجوة الواسعة في مسـار تطورنا الطبيعي حتى الآن ؟

د • زكى :

هذا صحيح ، بمعنى ان تأثير الغزالى من خلال كتبه كان طاغيا لتغلغله فى أوسـاط الشعب ، وهنا تكمن خطورته •

د • جابر :

الم تكن هناك جهات وراء الغزالى توجهـه بشكل او بآخر ، اى ألم يكن يؤلف كتبه بناء على اوامر يتلقاها كما ذكر هو نفسه ؟

د • زكى :

الحقيقة انك تظلم الغزالى وعبقريته الجبـارة اذا تصورت انه كان يملى عليه من المستنصر ، لقد كان منارة سنية في بغداد ، لهـذا أرادت الدولة الفاطمية أن تنشىء منارة شيعية في مصر يردون بها على سنية بغداد ، ومن عجائب الدهر أن يتحول الأمر بعد ذلك ، المهم ان الخليفة كان سنيا فاراد أن يكون التعليم على مذهبه ، وكان الغزالى سنيا بطبيعته ، ورغم انه كان متصوفا الا انه عندما كتب « احياء علوم الدين » قاوم فيه التصوف ، وهذا تناقض عجيب يفسره ان التصوف قبل الغزالى وصل الى حد من المبالغة لدرجة فصل الحقيقة عن الشريعة • فالمتصوفة يرون ان الحقيقة الالهية ليس حتما أن يسـلك اليها طريق الشريعة ، بل ان الشريعة للبسطاء غير الموهوبين ، أما الصوفى الموهوب فيستطيع أن يصل الى الحقيقة مباشرة عن غير طريق الشريعة التي أخذت تذبل ، من هنا سمى الغزالى كتابه « احياء علوم الدين » ليؤكد ان طريق الحقيقـة الوحيد هو الشريعة ولا فصل بينهما ، وقد ضمن الغزالى كتابه « فضائح الباطنية » رده على الصوفية واغراقها في التأويل ولكن الغزالى له كتب تسير على المنهج العقلى العلمى ، وهى كتب منطق صرف وعميق أيضا ، وهو الذى قال : اذا جاءك شخص يقول ان نبيا قال كذا وكذا ووجدت ان هـذا القول يتنافى مع العقل فيجب عليك أن تشك فى صدق القائل ، فاذا تبينت صدقه فتوجه بشكك الى نبوة هذا النبى ولا تشك فى العقل ، وهـذا ما ينبغى أن نأخذ به فلا نشـك فى الأوليات العقلية كما يسميها الغزالى ، وهى أوليات يجب أن نبدأ بها حتى نضمن سلامة النتائج عقليا ، الا انه من العجيب انه كتب « احياء علوم الدين » بمنهج يختلف كليـة عن ذلك معتمدا على النقل ومتجاهلا للعقل وأولياته ، ومن هنا كان هـو السبب فى القضاء على حرية الفكر الاسـلامى الى وقتنا هـذا نتيجة لشعبيته وانتشار كتبه • ولو كان قد كتب للخاصة لاقتصر ضرره علـى نطاق محدود ، ومن سخريات القدر ان الغزالى فى المشرق يكتب « تهافت الفلاسفة » وفى الغرب يرد عليه ابن رشد ويدافع عن العقل ، ويشـاء القدر أيضا الا يبقى لنا تأثير ابن رشـد الذى احتل أهمية كبيرة فى تاريخ أوربا ويبقى لنـا تأثير الغزالى •

د • عز الدين :

نحن فى الحقيقة فى حاجة الى ان نسترد ابن رشد من الغرب ونصدر الغزالى ، ولكن ما هـو السبب الذى جعل منهج ابن رشد العقلى لا يؤثر فينا ولا يثمر معنا ؟

د • جابر :

لى سؤال آخر هو : هل اختلف فهمنا للتراث عن فهم الغزالى الذى حدد التراث بما سبق عليه ولم يكن من قبيل المصادفة ان يسمى كتـابه « احياء •• » أى انه يرد الدين الى ما كان عليه فى عصر الخلفاء الراشدين ، او بعبارة اخـرى يلتزم توصيف التراث بالشـكل السابق عليه والذى ينتمى اليه فى مجموعه بمواصفات تصبح هى القانون الذى يسير عليه اللاحق ، والسؤال

هو : هـــل يختلف تصورنا للتراث كامة عن المواصفات التى وضعها الغزالى فى الاحياء ؟

د . زكى :

يختلف الآن بالطبع ، فهناك نماذج من المفكرين مثل طه حسين وغيره استطاعت أن تقف وقفــة أخرى وترى رؤية غير الرؤية الشعبية الغزالية ، ومهمتنا نحن كرواد ثقافة أن نجعل موقف هــذه النماذج القليلة يتجاوز نطاقه المحدود ليصبح تيارا ثقافيا ، هذا هو الجهد المطلوب كى يتخلص فكرنا من الوقفة الغزالية .

د . عز الدين :

فى الحقيقة ماتزال مشـــكلة التراث تطرح نفسها فى حياتنا على مستويات مختلفة ، ومايزال السؤال قائما حول خصوصية هذه المشكلة الملحة التى استمرت لدينا أكثر من مائة عام حتى اليوم فلماذا اخذت المشكلة هذا الحجم وما الحل الذى يمكن ان نهتدى اليه من خلال تحليلها وتوصيفها ؟ ما رأى الأستاذ صلاح عبد الصبور فى ذلك ؟

ا . صلاح :

لسنا الشعب الوحيد فى العالم الذى يحمل تاريخا طويلا على ظهره ، ولسنا الحضـــارة الوحيدة القديمة ، حقيقة عمر الحضارة العربيــة ربما تجاوز ألفا وخمسمائة عام ، وانا اشـير هنا الى الجانب الشعرى وأستشهد بما قــاله الجاحظ فيما أظن من أن عمر الشـــعر العربى ١٥٠ سنة قبل الاسلام ، الا اننا لسنا وحـدنا الذين نحمل مثل هـــذا التراث ، هناك أيضـا الصين والهند وغيرهم من أصحاب الحضـــارات القديمة المستمرة حتى الآن ، ولا أظن ان أصحاب هذه الحضارات يشغلون أنفسهم بالتراث مثلما نفعل نحن ، وفى كثير من الأحيان عندما أسمع لهجة المتحدثين عن التراث أتذكر قصة فى ألف ليلة وليلة ـ أظنها من حكايات الســـــندباد ـ الذى كان يمشى ذات مرة على شاطىء البحر فوجد رجلا عجوزا مقعدا وطلب منه الرجل أن يحمله على ظهره لأنه لا يستطيع ان يتحرك ، فما كاد السندباد يحمله حتى لف العجوز قدميه حول رقبة السندباد حتى أوشك على الاختناق ، وأخذ يأمره أن يمشى به كى يلتقط من ثمار الأشجار وتذهب القصة أيضا الى انه كان يقضى حاجته على رأس السندباد ، **والواقع ان اخلاصـــنا للتراث كثيرا ما يصل بنا الى مثل هذا الموقف ، اذ يستعبدنا التراث ويركب اكتافنا بدلا من ان يكون قوة دافعة فى ثقافتنا المعاصرة . لســت ادرى فى الواقع علة لهذا ولا اظن انها طبيعـــة فى نفس الشعب العربى الذى يحمل هذا التراث فليس هناك طبائع ثابتة عن الشـعوب ، ولكن طبائع الشعوب تتغير دائما حسب ظروفهـــا الاجتمـاعية والسياسـية والاقتصادية المختلفة ،** وقد أذهب أحيانا الى أن ولعنا بالتراث وخاصة فى السنوات الأخيرة ربما كان نوعا من حرص الفقير المعدم على أن يذكر انه كان له يومــا ما أجداد أثرياء ، فاذا عيرته بفقره الحاضر انطلق يحدثك عن جـــد سابع أو ثامن كان ثريا مالكا متصرفا فى أمور الكون . ولا أعتقد بغض النظر عن التراث ان هناك أمة حريصة على الفخــر بالماضى مثل الأمة العربية ، ولاشـــك ان الماضى العربى كان ماضــيا زاهرا ، أقصـــد ماضى الامبراطورية العربية الاسلامية ، ولكنه أيضا جزء من تاريخ الحضــــارات القديمة ، فاذا كانت الامبراطورية العربية الاسلامية قـــد امتدت من مشرق الأرض الى مغربها فقد امتدت الامبراطورية الرومانية أيضا وفرض الرومان ما سموه بالصلح أو السلم الرومانى على أنحاء العالم القديم كله ولكن لم أكد أرى فيما قرأت من الأدب الايطالى ـ وهو قليل ـ هذه النزعة الى احيـــاء الماضى أو الفخر بالماضى مثلما أجدها فى تراثنا أو فى انتاجنا الأدبى والفكرى المعاصر ربما كان لدى غيرنا من الشعوب من حاضرهم ما يستغنون به عن التفاخر الشديد بماضيهم . ولعل هـــذه الظاهرة تغرى علماء الاجتماع بالدراسة ، وقد يرى بعضهم فيها نوعا من عبادة الأسلاف أو من التعويض عن فقر الحاضر ، ولعلهم يجدون فيها كثيرا من السمات النفسية ، ولكن مهمـــا تكن لا ينبغى أن تحجبنا الآن فى جلستنا هـــذه من التفكير فى التراث بطريقة موضــــوعية محايدة متخلصين من هـــذه الاحساسات الفطرية التى تشبه أن تكون مرضا من أمراض الطفولة ، اذا استطعنا أن ننظر هـــذه النظرة ونتخلص من التحيز وضيق الأفق ربما كان بوسعنا ـ لا فى جلسة أو ندوة واحدة ـ بل عن طريق الحـديث المتكرر المسهب المدروس أن نقيم هـذا التوازن النفسى لدى الأجيال القديمة بحيث تنظـر الى تراثها كما تنظر الى تراث كل الأمم كجـــزء من الحضارة القديمة . فنحن عندما ننظر فى التراث ينبغى أن نتوسع فى مفهومه بحيث يصبح دالا على كل التراث الكلاسيكى ، فنحن كدارسين عندما نتحدث عن الحضارة الكلاسيكية نعنى حضارة اليونان والرومان ، ولا أدرى لماذا لا نلحق بهمـا الحضارة العربية لأنها جميعا تخضـــع لنفس الظروف ونفس النظرة وأسلوب الادارة والحكم وكذلك للمنهج العلمى القائم على جمع المعلومات

لا على المختبر ، فكتاب الحيوان للجاحظ مثـــلا عبارة عن معلومات تكونت بالمشـــاهدة وجمعت ولا أعتقد ان الجاحظ قد شرح يوما ما حيـوانا أو حشرة ، فهو مثل أسلافه ـ أرسطو عـلى وجه الخصوص ـ كلاهما لم يدخـــل المختبر ، لكن العصر الحديث يؤمن بالمختبر ، ألا نستطيع أن نصل الى مرحلة نطلق فيها كلمة التراث فلا تعنى عندنا الا التراث الانسانى ؟ ربما كنا أقـــرب نفسيا الى التراث العـــربى لصلتنا الحميمة به كتراث أجدادنا ، لكنه أيضا جـــزء من التراث العالمى ولا نستطيع أن نفصله عنه ، بل لعله فى كثير من الأحيان اضافة اليه أو انبعاث منـــــه أو معارضة له ·

د · فضل :

هل لك أن تحدثنا كشاعر مبدع عن تجربتك مع التراث باعتباره مصدر قوة اتكأت عليـــه فى ابداعك الفنى ، ثم بذلت جهدا خاصا للتحرر منه وكسره لاضافة شىء جديد اليه ، مما يعد موقفا فريدا تتميز به ؟ نرجـــو أن نسمع منه لمحة تحليلية عن هذا الجانب من تجربتك الشعرية ·

أ · صلاح :

اخشى أن أقول ان استفادة الشاعر المعاصر من التراث العربى هى استفادة لغوية فى المحل الأول ذلك لأن اللغة تتجلى معانيها وايحاءات الفاظها فى الاستعمال الشعرى ، اللغة ليست قاموسا أصم ولكنها استعمال ، وقد تعلمنا اللغة العربية من تراثها الشعرى ، وأذكر على سبيل المثـال اننى فى محاولاتى الأولى المبكرة لكتابة الشـعر كنت أقرأ وزملائى فى المدرسة قصيدة عمرو بن كلثوم التى مطلعها : ـ

الاهبى بصحنك فاصبحينا
ولا تبقى خمور الأندرينـــا

ولاشك انها مليئة بالموسيقية التى استهوتنا كما استهوتنا لهجة الفخر العالية فيها ، وأذكر انى نهبت قوافى هـــذه القصيدة وألفاظها ، وكتبت قصيدة من نفس البحر والوزن · والغريب اننى عندما أذكر هذه القصيدة أغرق فى الضحك لأننى افتخرت فيها بنسب كنسب عمرو بن كلثوم وقد كان ينتسب الى قبيلة تغلب ، والقصــــة تحكى ان الملك أهانه فقتله الى آخـــر القصيدة المعروفة · أريد أن أقول ان هذا المثل يوضح الى اى حد يسيطر التراث على الانسان ويحرف احساسه الحقيقى ويفرض عليه ما لا يريـــد ، يحدث هذا اذا جعلنا التراث يعيش فى حاضرنا وأنا أدهش لأن بعض شعرائنا المعاصرين يكتبون هـــذا الآن وينشرونه فى الصحف والكتب ، ومازالوا يفخرون بالكرم والنـدى والشجاعة ، ومازالوا يشبهون بالسيف والأســـد والبـــدر والغمامة الماطرة ، ومازال هـــذا التراث يسيطر عليهم سيطرة تحرفهم عن ذواتهم وتشكل جزءا من الرأى العام الأدبى ، فاذا ابتعدت عن هـــذا كى تصدق مع نفسك وعصرك قيـــل لك انك خرجت عما يجب أن يكتبه الشـــاعر ، وكان التراث قدمان معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء · كثير من الشعر الآن ـ بل دواوين بأكملها ـ وهب أصحابها القدرة عـــلى النظم ، وربما وهبوا أيضا القدرة على استعمال اللغــــة استعمالا طيبا ، ولكنك تفتح الديوان فتجـــد انه ينبع كله صـــورا وأخيلة واحساسا ورؤية للحياة مستمدة من عمرو بن كلثوم أو غـــيره من الشعراء · ولابد من جهد للافلات من هذا · لقد قلت فى أول الحديث ان دينى نحو التراث دين لغوى ، ولست أعنى لغويا بالمعنى البسيط للكلمة ، بل لغوى بمعنى ان اللغـــة هى الأداة التى يجب أن يتقنها الشاعر ويفيد منها ، لكن فى التراث الانسانى بشكل عام وليس التراث العربى وحـــده ، هناك كثير من المصـــــادر أو مواطن الالهام والانبعـــــاث التى يستطيع الشاعر أن يعتمد عليها ، ألف ليلة وليـــلة قريبة جدا الى النفس مثلا ، وهى جـــزء من التراث وكذلك أيام العرب فى الجاهلية ، ويجب أن يكون قرب هـــذه الأعمال الى النفس مماثلا لقرب نظائرها فى التراث اليـــونانى ، فالملاحم والبطـــولات كلها مواطن فى التراث تنتمى الى الحضارات القديمة ، والأدب فى واقعه انما هو تراث ممتد على مدى الأجيال ، ويجب أن يستفيد الأدباء دائما من التاريخ ، لأن الأدب أيضا رؤية تاريخية ، واعـــادة تركيب لعناصر التاريخ ، والشاعر الذى لا يوهب هـــذا الحس التاريخى ويوهب معرفة الجوهرى من العارض بالنسبة للأحداث التاريخية ورؤيتها رؤية جـــديدة يظل مفتقدا لكثير من عناصر التجربة الشعرية ، وأنا هنا لا أتحدث عن استلهام التراث ولكن أعنى سيطرة التراث كأسلوب أداء وأخيلة وصـــور



ورؤية فنية ، فعندما يحدثنى شاعر عن جمال المرأة فيشبهها بالغزال والمها ·· والرجل الكريم بالغمام والبحر ·· فهذا ليس استلهاما للتراث بل انه عبودية وسوء فهم له · وتجربتى الخاصة مع التراث ربما كان فيها قدر من محاولتى أن أعرف أو أكون على يقين من ان التراث الانسانى ملك لى واننى ورثته ، واننى استطيع أن أهدمه وأغير شكله وأفيد منه فائدة جديدة ، لكنه لا يتملكنى على الاطلاق ·

د · فضل :

عندما تؤول التراث فى أعمالك المسرحية ـ فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون مثلا ـ فانت تقبس جزءا منه ثم تعرضه بمنظور تقدم به رؤيتك الخاصة ، وعملية التاويل هذه هى معادل الملكية التى تتحدث عنها ·

أ · صلاح :

نعم لأن الملكية هى اعادة بناء ، فمثلا هناك مسرحية لى هى « بعد أن يموت الملك » فيها مشهد نزول الى العالم السفلى ، وهو موضوع يتكرر فى تراث العالم القديم كله تقريبا ، وربما كان من أشهر تجلياته أرفيوس عند اليونان عندما ينزل الى العالم السفلى لاستنقاذ حبيبته ، أو جلجامش عندما ينزل الى العالم لاستنقاذ صديقه ، أنا لا يعنينى اذا كان سومريا أو بابليا أو يونانيا فهو جزء من تصورات العالم القديم عن وجود عالمين : عالم علوى وعالم سفلى ، ويصلح كنوع من الايهام المسرحى هنا يصبح الانسان حرا فى الاستمداد من التراث ولو خطر لى يوما أن أكتب مسرحية مثل مأساة الحلاج ربما كتبت عن أيام سقراط الأخيرة أتناول فيها القضية القانونية الفقهية التى أثارها سقراط والتى تستهوينى كثيرا ومضمونها قول سقراط عندما أعيش فى مدينة فعلى أن أطيع قوانينها ، لأنه لابد أن يترك هذه المدينة اذا لم يكن يريد طاعة قوانينها ، وهذه قضية فقهية واردة عند الناس ومتجددة بالتأكيد ربما استهوتنى هذه القضية وفى تلك الحالة لا يصبح سقراط هو الرجل اليونانى أو الأثينى بل يمثل جزءا من التراث يمكن أن يعرض عليه الحاضر · لكن المشكلة عندنا بالنسبة للتراث هى غلبة التاريخ · فعندما يقرأ أحد المعاصرين من ذوى السليقة اللغوية الطيبة قصيدة قديمة نجده يقرأها بمحبة واعجاب ، ولو ابتعد قليلا عن هذا الجو العبق بالتاريخ لوجد ان القصيدة لا تستحق كل هذا الاعجاب ، وهناك كثير من الشعر المنحول الذى يقرأه محترفو الاعجاب بالتراث والدفاع عنه بتهييج شديد وهو جدير بأن ينسى تماما ، ولابد أن أؤكد ان هذه ليست نزعة تغريب منى ، فهناك كثير من الأدب الغربى الذى يعجب به الغربيون ولا نعجب به نحن فنطرحه ، وهى كذلك ليست نزعة أغرقة أو اعجاب بالرومان أو بالأدب الأوربى الحديث والاستخذاء أمامه لأننا كبرنا عن هذه المرحلة بحيث ان المثقف فينا يستطيع أن يقرأ كتابا لكاتب أوربى كتبت عنه مئات التعليقات فى الصحف ثم يطرح الكتاب لأنه لم يعجبه ، ليست هذه هى المشكلة ، فقد برئنا من هذا الآن· ولكن المشكلة هى أن لدينا نحن العرب هذه السيطرة الغريبة للتراث ، فلا نتحدث عن عظمة التراث الا ونعنى فحسب التراث العربى بكل ما كتب فيه حتى ان كثيرا من الكتب فى مجال تحقيق التراث قد نقلته من ورق أصفر الى أبيض دون اضافة وكان يجب ألا تنقله ، لأن القدماء من الف سنة لم يكونوا كلهم مبدعين ، كان فيهم أوساط كتاب وما دون ذلك ، ولكنهم كتبوا جميعا ، لأنه فى القرن الثانى والثالث الهجرى كان كل من يكتب كراسا يسميه كتابا ، لذلك نجد بعضهم قد وضع ألف كتاب ، فيكتب مثلا عن البئر وكل ما كتب عنها ، ونأتى نحن ونعيد طبع هذا الكتاب ، وكان يجب أن يظل على ورقه الأصفر ، فليس كل ما كتب الأقدمون آيات من البيان يجب أن يقف أمامها المحدثون فى اعجاب وتقدير ·

د · عز الدين :

فى سبيل مزيد من التمحيص والنظر فى مناقشة قضية التراث فى حياتنا الثقافية وموقفنا منه ، نريد أن نسمع من الدكتور مصطفى هداره تفسيره لهذه القضية ·

د · هدارة :

أريد أن أعلق أولا على ما قاله الأستاذ صلاح عبد الصبور لأنه أثار عدة نقاط مضيئة ، فما فعله فى بداية حياته الشعرية من تقليد لمعلقة عمرو بن كلثوم هو شيء طبيعى جدا ، كل الشعراء يبدأون بالاحتذاء ولكن بعضهم لا يتعدون أبدا هذه المرحلة · الأستاذ صلاح أثار انه أخذ من التراث اللغة وهى الوسيلة التى يكتب بها الشعر ، ولكن فى شعره آثارا كثيرة جدا غير اللغة ، آثارا من الصور تستقر فى وجدانه ووجدان كل منا بلا شك · وأريد أن أقرر ان اهتمامنا بالتراث ليس مستنكرا ، بل هو أمر ضرورى ، وقد اهتمت أوربا فى مطلع النهضة بالتراث اليونانى ـ كما أشار الدكتور زكى ـ

اهتماما عظيما ، لكنه لم يكن عقبة فى سبيل الابداع والنهضة ، أما بالنسبة لنا فقد يمثل عقبة حقيقية ، وأقولها صريحة ، السبب فى هذا هو ان التراث قد ارتبط عندنا بالاسلام ، واصبح ينظر اليه بنوع من التقديس ، يماثل نظرتنا الى القرآن ، هذه النظرة أكدتها عوامل مختلفة جدت على الأمة الاسلامية ، منها هجمات المغول والتتار ، مما أدى الى حدوث ردة لضرورة التمسك بالتراث أو العكوف عليه فى وجه الغارات التى أرادت أن تهدم الصرح الحضارى العربى ، ثم جاءت فترة الاستعمار العثمانى وعمليات التتريك التى مرت بها الأمة العربية ، وكان رد فعل العرب أن تمسكوا بالتراث ، ثم مرت المنطقة بفترة الاستعمار الأوربى ونحن نعرف انه كان يفرض لغته فى شمال أفريقيا مثلا ، وكان الناس يعكفون فى البيوت والمساجد على دراسة اللغة والتراث ، اذن رد فعل الأمة العربية فى تمسكها بالتراث كان له أصداء تاريخية مازالت محسوسة رغم زوال الظروف المسببة ، ولكن ماذا نفعل نحن الآن اذا كان للتراث هذه المكانة الكبيرة فى نفوسنا ؟ بالنسبة للأدب ظلت هناك عوامل مختلفة تحكم الشعراء لا يستطيعون تجاوزها مثل القوافى ووحدة الوزن والأوصاف التقليدية ، ورغم محاولة البعض تجاوزها فانه ظلت هناك أشياء ثابتة جعلت للأدب نوعا من الثبات التقليدى أو الجمود ، ولكن التراث ليس كله أدبا . وقد استوعبت الثقافة العربية ثقافات أخرى ولم يكن عند العرب هذه العصبية لما هو عربى فحسب لأن العرب أمة بدوية حضارتها هى حضارة البدو بمعارفها القليلة ، فلم يكن لديهم ثقافة قديمة أو عمق فكرى مما نجد عند اليونان مثلا ، **فلما ارتبط العرب بهذه الأمم انتقلت ثقافاتهم الى العرب واستطاعوا ان يكونوا لأنفسهم مفهوما جديدا . لكن هل نقف الآن بعد تخلف العرب هذه القرون الطويلة عند حدود ما كان لدينا فى الحقب البعيدة من امجاد ؟ لا باس من التسجيل التاريخى للتراث ، لكن هل ينبغى ان نعيده كله الى الحياة ؟** هناك قدر من المخطوطات العربية المبعثرة فى مكتبات العالم ، وانا اتعجب بالفعل عندما أجد كتابا فى البلاغة القديمة المتأخرة الجامدة التى لا تدل على عقل أو فكر يقدم أستاذ معاصر على نشره ، فما فائدة هذا الكتاب للجامعات أو لمراكز الفكر ؟ لا شىء ، لأنه يمثل مرحلة تخلف وجمود ، اذن لابد من عملية انتقاء للتراث ، هذا ضرورى لأننا نسجل به ابداعا قديما ونحاول أن نبنى عليه ابداعا جديدا لكن أن نجعله حاجزا بيننا وبين الابداع فهذا ما نرفضه . وسيكون التراث عندئذ فى مواجهة ما نسميه بالمعاصرة ، فماذا نصنع ازاء التراث وهو خلف ظهورنا ، والمعاصرة وهى ما ينبغى أن يكون فى حاضرنا ومستقبلنا ، هل نقطع ما بيننا وبين التراث لنكون معاصرين ، أو نبنى على هذا التراث ونستوحى منه ما يدفعنا الى التقدم ؟ واذا كانت الآداب اليونانية والرومانية موضع وحى لكثير من أدباء أوربا فيأخذ الشاعر قصائده من معانى الأقدمين ويسجل فى هوامشه مصدره من التراث فان ذلك نوع من التحدى للتراث القديم ، فكأن الشاعر يقول اذا كان الناس قد أعجبوا بهذا المعنى القديم فهذا عملى أتقدم به عليه . ان عملية استيحاء الماضى نجدها مثلا عند الأستاذ صلاح فى « ليلى والمجنون » فهل الرؤية فى هذه المسرحية هى نفس الرؤية الموجودة للقصة فى كتاب الأغانى ؟ بالطبع لا ، اذن يمكن استيحاء التراث وتقديم ابداع جديد ورؤية جديدة ، دون أن تمنعنا العقد القديمة الموجودة منذ عصور التخلف ولا نريد أن نتجاوزها كأن نتمسك بعمود الشعر القديم والطب العربى القديم وبالنحو فى كتبه الصفراء ونفرضه على أولادنا فى المدارس ، فهذا يعد من قبيل التخلف الذى نفقد به معنى المعاصرة ونعجز معه عن مواصلة التقدم ..

أ . صلاح :

اريد ان افترض اننا فى عصرنا الحديث هذا المتغير قد تعرضنا لما دمر حضارتنا ثم أعيد اكتشافها ، فهل سيعتقد مكتشفوها ان كل ما أنتجت هذه الحضارة من كتب تراث ينبغى بعثه للحياة ؟ هذا هو تصورنا بالضبط ، نعتقد ان كل ما كتب من ألف عام مادام مخطوطا فهو تراث ، ان مكتبات القاهرة تضم ما يزيد عن عشرة آلاف كتاب ، فاذا طمرت جميعا فكم منها يصلح لبعثه من جديد ؟ وأعود الى السؤال الأساسى : لماذا نحن بالذات نولى التراث كل هذه الأهمية ؟ لقد أشار الدكتور هدارة الى ارتباط التراث بالدين ، لكنى اريد أن أشير أيضا الى التراث الذى يبدو فى ظاهره مجافيا للدين ، مثلا اشعار المدرسة المحيطة بابى نواس ووالبة بن الحباب والحسين بن الضحاك وغيرهم .. هذا ليس دينا وله نظائر كثيرة ، ففهرس المخطوطات فى دار الكتب يضم حوالى ألف مخطوط منها أشياء غريبة لا هى نحو ولا قرآن ولا تفسير ولا تاريخ ، تتناول الخضر مثلا وفوائدها ، فكيف يعد هذا تراثا ؟ ولماذا يتوفر انسان على ان ينفق سنين من عمره فى تحقيقه ؟ وما هو تعليل تلك الظاهرة ؟

د • هدارة :

ربما أشرت فى حديثى الى نقطة مهمـــة وهى اعتبار الشعر جزءا متمما لفهم القرآن وتفسيره منذ فسر ابن عباس القرآن بالشعر حتى ما فيه رفث من القول •• قيل ان الشعر ديوان العرب وان الرسول قد اهتم بالشعـــر ، وانه يجب أن يكون بين عيون العرب دائما • وأريد أن أقول انه فى العصور المتخلفة لم تكن للعرب بضاعة غير اجترار الزاد القديم وكتابة شروح المختصرات على الكتب القديمة لملء الفراغ ، ولكن هـــذا فى الحقيقه لا يفيد الانسان العربى بشىء ، ومن ثم لا حاجة لنا الى نشره ، وهناك أيضا أصول تتكرر فى عصور تالية فينقل المؤلف فن سـابقه حتى لا نجد فرقا بينهما ، فهل ننشر هذه الظـلال الحائلة التى لا تقدم أى اضافة جديدة ؟

د • عز الدين :

حتى اذا كان هذا يفسر بالنظر لعصور الظلام والتخلف وانكسار الخط البيانى لتطور الفكر العربى ، فما قولنا فى واقع الفكر العربى الحالى قد يظهر كتاب عام ١٩٧٥ مثلا فى موضـــوع بعينه تقراه فتتذكر كتابـا صـــدر فى نفس الموضوع على نحو أفضل ؟ • الظاهرة اذن ليست مقصورة على عصور الظلام وافتقاد الطاقة الابداعية حين كانت طاقة الانسان موجهة الى اعـادة تعليق او شرح أو اعادة تجميع من كتب أخرى بشكل ما وما يؤرقنى هو : هل النمط الثقافى المسـيطر علينا هو نمط الفرد الذى يعمل وحـــده كانه جزيرة منفصلة عن بقية الكون يبدأ غالبا من نقطة الصفر ؟

أ • صلاح :

هـــذا لأنه تعلم من المؤرخين العرب ان كتب التاريخ تبدأ عن بداية الخليقة رغم قلة معلوماته ورغم انه غالبا ما يذكر تاريخا خرافيا ، الا أن هذه هى دائما البداية التى تمتد الى بعثة الرسول علية السلام ، فاذا أراد المؤلف أن يكتب تاريخ الخلفاء الراشدين مثـــلا لابد أن يبدأ من أول الخليقة •• وخطورة هـــذه الظاهرة تتمثل فى انعكاساتها فى كتاباتنا الجديدة ، لأنه حتى فى بعض الرسائل الجامعية الآن مازال بعض الباحثين يسلكون هذا المسلك ويوسعون موضـــوعاتهم بمقتبسات من مترجمات رديئة ويخطئـــون فى معرفة الأساسيات ولا يرجعون الى مصدر أصيل •• وهذا هو التأثير السىء الممتـــد لبعض الكتابات القديمة وغلبتها على صغار الباحثين •• والمشكلة ان التراث بهذا لا يصبح فقط سيطرة كتب رديئة لا ينبغى نشرها وانما يصبح نتيجة لذيوعها سيطرة منهج معوق غير علمى •

د • فضل :

هناك فى اعتقادى فرق بين نشر التراث كوثائق ضرورية وبين بعثه كمجموعة من القيم الحيـــة واستلهامها ، فاما النشر التوثيقى فيفيد عنـــد اعادة تكوين صـــورة للمعرفة فى عصر الكاتب • فكتب السيوطى مثلا التى قد تبدو ثانوية او ليست لها قيمة فى الظاهر وكتب النبات فى العصـور الوسطى لها اهمية انثروبولوجية تتصل بالمجتمعات العربية وتاريخ العلوم وهى وثائق ذات قيمة عليا يجب نشرها دون اختيار ، اما الاختيار فياتى فى مرحلة تالية مما يتاح معرفته من التراث المنشور من قيم وعناصر تستلهم ما يحتـــوى من جوانب ايجابية ينبغى ان تبعث لأنها تمس قضـــايانا المعاصرة •

أ • صلاح :

هناك نقطة أحب أن أؤكدها وهى ضرورة ان يرتدى التراث برقع الحداثة بمعنى خـــلع طابع القداسة عن التراث •• ثم نتعامل معه •

د • فضل :

هناك عدة نقاط نود تحديدها والاسـتماع الى بقية الآراء حولها ، أولها مفهوم التراث ، وثانيها تتصل بتوقيت اشكاليته بمعنى انه هل ترتبط كثرة الحديث عن التراث بفترة تاريخية معينـــة علينا أن نتجاوزها الآن كما تجاوزت أوربا عملية ابتعاث التراث وتاويله وافادت منـــــه فى بعث النهضة ولم يعـــد يشكل قضية مثارة وعلينا الآن اذن أن نتجاوز هذه المرحلة ؟ اما النقطـة الثالثة فتتمثل فى سؤال محدد هو : هـل يقاس مدى تقدمنا بمدى ما يتجلى فى موقفنا من التراث من روح نقـدى ؟ فمادمنا مستعبدين له نظـــل فى مرحلة التخلف وكلما اخذنا من التراث موقفا نقديا اصبح هذا الموقف مؤشرا لمستوى تقـــدمنا ونهضتنا •

د • هدارة :

بالنسبة للسؤال الأول : ما هو التراث وهل ننطلق منه الى رؤية جديدة أم نرتد اليه ويبقى دائما بين أعيننا ، أعتقد ان التراث فى مفهومه الأول هو كل ما كتبه أسلافنا العرب من فـكر وشعر وفلسفة •• الخ ، منها ما نشر ومنها ما يزال مخطوطا فى شتى مكتبات العالم ، هذا هو المفهوم الأول للتراث ، لكن هل يدخل فيه ما كتبه العرب الذين ينتمون الى أصول عربية فحسب أم يدخل

فيه كذلك ما كتب بالعربية سواء أكان كاتبوه عربا أم ممن ينتمون لأصول أعجمية أخرى • على اعتبار ان الحضارة الاسلامية وسعت كل ما كتبه المسلمون من مختلف الجنسيات ؟ ومن ناحيـة أخرى علينا أن نسأل أنفسنا هل هناك حد زمنى لهذا التراث ؟ هل يمكن أن نقول ان القـرون الأولى الى القرن الرابع الهجرى مثلا يمكن أن تكون هى الحد الفاصل لهذا التراث أم انه يمتد الى سقوط بغداد عام ٦٥٦ هجرية ؟ لأن ما بعد ذلك كان فى مجمله عصر انحطاط ؟ فهل نقول ان هذا هو التراث وما بعده ليس أصـيلا ولا مفيدا فى عملية البعث والاستيحاء ، وهذا غـير السجيل التوثيقى الذى أشار اليه الدكتور فضل وهـو يتعلق بتاريخ الانسان العربى وبمستويات تفكيره وأنماط حياته ، اما ما أحتاج الى بعثه فهو الجانب الأصيل الذى أستطيع أن أبنى عليه وأتقدم فى مفهوم المعاصرة من خلاله الى آفاق جديدة ، وينبغى ألا نخلى أنفسنا ايضا من الجانب العاطفى فقـد كان له تأثيره عندنا دائما ، فمثلا عندما دعـا أبو نواس الى نبذ بكاء الأطلال فى مطلع القصائد وسخر من افتتاح القصيدة العربية بهـذا المطلع التقليدى لقى معارضة شديدة من العلماء المحافظين على التراث واستغل ذلك استغلالا سياسيا الى الحد الذى جعل الخليفة الأمين يطلب من شاعره أن يتوقف عن هذه الدعوة الجديدة ، فأبو نواس قد فقد الارتباط العاطفى اذ يقول :ـ

مالى بدار خلت من اهلها شغل
ولا شجانى لها شخص ولا طلب

لأنه لم يكن عربيا ولم يعش فى البادية بالرغم من انه كان وثيق الصلة بهـذه المنابع المبكرة ، ومازال هذا الارتباط العاطفى قائما وفاعلا حتى الآن ، لقد شهدت المسـلمين فى تركيا يقبلون وعيونهم دامعة من يرونه يقـرأ فى المخطوطات العربية القديمة ، ومن هنـا فان دعوات الانقطاع عن التراث تلقى رفضا قاطعا وتؤدى الى تمسك عنيد به • اذن بعد تحديدنا لمفهـوم التراث ووضعنا لحد زمنى فاصـل لما نعده أصلا يعبر عن قوة الحضارة العربية الاسلامية حـين بلغت ذروتها فى القرن الرابع الهجرى ، بعد ذلك يأتى ركام هائل يصـلح للدراسة الأنثروبولوجية والنقد والتوثيق التاريخى بعد أن نركز عـلى الجانب الأصيل فى هذا التراث نشرا وتحقيقا •

د • عز الدين :

تعد قضية استلهام التراث من أكثر القضـايا شيوعا ، ولكن ما هو الهـدف الذى نرمى اليه باستلهامنا للتراث ؟ هـل نريد أن نبنى مثقفا عربيا على التحديد بحيث تقتضى منا صفة العربية هذه أن نحرص على جذور الثقافة التى نريدها له اليوم ؟ وبعبارة أخرى : ان كان لابد ان تكون هناك هذه الشخصية التى تسمى بالمثقف العربى فهل يقتضى هذا بالضرورة أن تترجم كلمة العرب هنا بالبعد التراثى ، وبأى معنى يكون البعـد التراثى فى مضمون المثقف العربى المعاصر ؟ هل فكرة الاستلهام تحل هذه المشكلة ؟ وهل المشكلة هى استلهام موضوعات من التراث او الوقوف عند أعمال كانت لها أصالتها فى عصرها ، ولكنها اليوم باختلاف العصر لم يعد لهـا نفس الدور الآن ؟ وكيف تكون عملية الاستلهام بحيث تدخل فى نسيج البنية الفكرية للمثقف العربى ولا تصبح المادة التراثية هى التى تنتقل الى عقله ؟•• بمعنى كيف تكون عملية استلهام التراث ابقاء عـلى ما يسمى بروح التراث دون التقيد بمادته ؟ وهل عملية الاستلهام تتجه تلك الوجهة أم تنحو الى استخراج بعض المضـامين او الأفكار المطروحة فى التراث واعادة طرحها مرة أخرى وتاسيس فـكر جديد عليها ؟

د • جابر :

يضاف الى ذلك ما أثاره الدكتور زكى من فكرة وجود امتداد للشخصية القومية والذوق العربى ، فهل يوافق الأستاذ صلاح عبد الصبور على أن من بين مكونات الشخصية العربية ما يمكن ان يطلق عليه الذوق العربى •• بما يتضمن الحرص على النغم الرتيب فى الشعر مثلا ؟

أ • صلاح :

أريد أن أتكلم عن الذوق بشكل عام ، وأعتقد ـ كما أشرت ـ ان ما يسمى بطبائع الشـعوب بمعنى أن يكون الشعب العربى له طبائع معينة •• والانجليزى له طبائع أخرى •• يعد قضية غير تاريخية ، لأن طبائع الشعوب تختلف حسب وضعها الاجتمـاعى والاقتصادى والسياسى ، ولاشك ان هناك أمما تكونت حديثا ويمكن أن يقال انها تكونت من أخـلاط من شعوب مختلفة مثل أمريكا •• وهناك ما نسميه بطبيعة الشعب الأمريكى ، وهذه الطبيعة مكونة من أمزجة الشعوب المختلفة انصهرت بشكل ما نتيجة لظروف أمريكا السياسية والاجتمـاعية والاقتصادية وكونت ما يسمى بالذوق الأمريكى أو المنهج الأمريكى فى الحياة ، **وبهذا المعنى اذا تحدثنا عن الذوق العربى يجب أن نقول الذوق العربى فى زمن ما او عصر ما وانا دائما أقول انه لو بعث المتنبى وقرأ ما يكتبه يوسف ادريس مثلا لخر مصعوقا ، وهذا بالطبع نتيجة تغير الذوق البلاغى والفنى تماما ، فثبات**

الذوق نوع من الطبائع الثابتة التى كان يقول بها الأقدمون وأعتقد انها أصبحت الآن نظـــرة مثالية وقضية غير تاريخية . ولو طبقنا هــذه النظرة على الحياة الأدبية العربية لخرجنا برؤية واضحة لها ، فالقرن الثالث والرابع الهجرى كان يعجب أشد الاعجاب بما يسميه الكتابة الديوانية ويحفظ ألوانا متميزة من التوقيعات ، لكن هــذه التوقيعات تعادل الآن تأشيرات مديرى العموم فى المصالح الحكومية ولا تزيد قيمتها عن هذا ولا تعد نمطا يحتذى فى البلاغة ، اذ لو كتب أحد كبار الموظفين مثلها الآن لأصبح سخرية القوم لحذلقته فالذوق الأدبى قد تغير تماما من هــذه الناحية ، وحتى ما يتصل بها من الرسائل الاخوانية أصبح ممجوجا ، وأنا أتحدى أى مثقف أن يطيق الصبر على قراءة مجموعة من الرسائل الاخوانية المتبادلة بين أدباء العصر ويجد فيها لذة جمالية أو فنية ، فالذوق اذن قد تبدل وكذلك النظـــرة الى الأدب ودور الأديب ووظيفته فى المجتمـــع المعاصر ، فلم يصبح الأديب هو الذى يلم من كل شىء بطرف حتى اذا ما تقدم التماسا لوظيفة قال فى طلبه انه « كاتب حاسب أديب أريب » ، ولم يعد الشاعر كما كان فى العصور القديمة خطيبا ومعلقا ومفسرا ومؤرخا ومعلما ومجادلا سياسيا .. فقد كان يقوم بكل هذه الأدوار .. وعنـــدما استقرت الدولة اكتسب صفة أخرى الى جانب ذلك وهى أن يكون شاعر البلاط ، واستقرت تقاليد البلاط ، ولسوء الحظ لا يقبل الشعر التجريدى فى البلاط .. فالشعر هو فن العرب ، وعندما حاول العـــرب التجريد فى الشعر نجدهم مثلا قد رسموا صورة المرأة الجميلة على نحو واحد فهى صورة مجـردة فليس الغزل نتيجة احساس معين ، ونعـــود الى استلهام التراث ، فنلاحظ ان الشاعر العربى كان مشدودا للبلاط ولم يعرف دوره الحقيقى الا نادرا .. وعندما نرى شاعرا موزعا بين شعره ودوره كالمتنبى مثلا ندرك مدى ازمته الباطنية ، فقد كان موزعا بين الشعر والحكمة ، فهو يعرف الحيـــاة ولكنه لابد أن يقوم بدوره كشاعر .. حتى انه فى أواخر أيامه اضطر الى مدح الفرس وغيرهم لأنه كان موزعا ، أما أبو العلاء فقد عرف دوره وحسم الأمر فى نفسه وانسحب من الحياة واخذ يعلق عليها .. ولكن الشاعر العربى عموما قلما عرف دوره ، ولم يكد الشاعر الحديث يعرف هذا الدور الا بتأثير نظريات النقد التى وصلتنا من الشمال والتى نبهتنا الى وظيفة الشعر ، ولقد نجد حقـا بعض الخطرات الصائبة فى التراث العربى ـ من أفضلها ما قاله أبو تمام من ان الشعـــر يعلم الأخلاق ولكن هذا نادر .. ولم يتحدد دور الشاعر الا بتأثير التيارات النقدية الوافدة ، وحين نريد اعادة النظر فى التراث الشعرى والتراث العـــربى فلكى نساعده على أن يعيش فى عصرنا وأن يكون مصدرا لاستمدادنا واستلهامنا ، أم اننا نعيـــد النظر فيه بالنسبة لعصره ، مما يدخل فى باب تاريخ الأدب . مهما كان الأمر فمما لاشك فيه ان الذوق قد تغير ، وتغيرت كذلك الصورة العـــامة للأدب بأنواعه المختلفة وتغيرت وظيفته وتغـــيرت أشكاله باستنبات أنماط جديدة فيه لم تعرف من قبل أما التغير الذى حـــدث فى الحساســـــية الشعرية أو الذوق الشعرى العربى فربما كان لا يقل اتساعا عما حدث فى مجال النثر ، فكما يرفض ذوقنا الديوانيات والاخوانيات والأسلوب المسجوع بشكل عام أصبح هناك كثير من الشعر لا يتحمله ذوقنـــا الآن . اذن فالذوق ليس أمرا ثابتا ، وما يواجهنا الآن انما هو تحـــديد ملامح الذوق العربى الحديث ، وأنا أفضـــل بدلا من الدعوة الى ما يسمى بالأصالة والمعاصرة التوفيق بين المقولتين فنقول أصالة المعاصرة ، فالأصـــالة بالمفهوم القديم كانت تعنى الاحتفاظ بكل ما هـــو موروث والا لا تصبح أصيلا .. ويدخل فى الأصالة بهذا المعنى حرص العـــرب على تدوين الأنساب والوصول بالمعرفة الى بدء الخليقة ، أما التعبير الثانى ـ أى أصالة المعاصرة ـ فيساعدنا عـــلى أن نقبل على العالم بدون عقد نقص ، وأتفق هنا مع الدكتور هدارة والدكتور فضل فى ان التيـــارات الكثيرة التى هاجمتنا وحاولت طمس شخصيتنا هى الدافع لرد الفعـــــل الذى يتمسك بتعصب بالتراث دونما نظر نقدى ، ولكن هذه المرحلة قد انحسرت الآن وأصبحنا لا نواجه العالم من موقع العبيد مما لا يستدعى أن نستخذى ازاء ما يفـــد الينا ولا أن نتمسك بما لدينا من تراث تمسكا أعمى ، ونستطيع أن نجد حلا فى اقامة نوع من التوازن الناجم عن الثقة بالنفس والانفتاح عـــلى الغير معا .

د . هدارة :

اريد فى الحقيقة ان اعود الى سؤال الدكتور عز الدين عن مشكلة اتصال التراث بنسيج المثقف العربى ، وهل يمكن أن يعد جزءا من هذا النسيج والى أى مدى ؟ ويقينى ان الانسانية حلقات متصلة وكذلك الانســـــان ماض وحاضر ومستقبل ، ولا يمكن أن ننفصل عن الماضى ، لكن هذا لا يقتضى أ نتوقف عند التراث وننقطع عن روح العصـــــر وذوق العصر ، وعلى هذا فان ما يجب أن يربطنا بالتراث انما هـــــو الجانب الانسانى فيه ، وهى الناحية الباقية الخالدة ، وهذا ما نجده فى التراث الانسانى بصورة عامة وليس فى التراث العربى وحده ، والذى يدفعنا الى قراءة شيكسبير حتى

اليوم هو القيمة الانسانية التى يتضمنها ، اذن نحن نؤمن بعالمية الثقافة وانسانيتها ، وما نحتاجه بالفعل هو ان نخلق تيارا مستنيرا كما قـــال الدكتور زكى لا يقف محصورا فى التراث العربى وانما يتعرف على الجوانب الانسانية فيه وفى غيره مما يتيح له فرصة الابداع والاستمرار فى اداء دور الثقافة العربية الانسانى فى شتى فروع الادب والفلسفة والمعرفة .

أ . صلاح :

أقترح أن نتناول فى ندوات قادمة كيفية خدمة جوانب مختلفة من التراث الأدبى أو الفلســـ فى أو العلمى ، وتراث القيم العربية ــ وأنا أعتقــد أن الفقه العربى وعلم الكلام هو الفلسفة العربية الأصـــيلة كما ترى مدرسة مصطفى عبد الرازق الفكرية ــ وخدمة هذه الجوانب تكون اما بالنشر والتحقيق ، واما باستلهامها فى تأصيل أنماط الفكر العربى المعاصر ، استلهاما أدبيا أو فلسفيا يرسخ شخصيتنا ويدعم وجـــودنا الحضـــارى المعاصر .

د . عز الدين :

لا يسعنا فى ختام هذا الحديث الا ان نشكر لكم اسهاماتكم الجادة الطيبة فى اضـــاءة بعض الجوانب المتصلة بالتراث ، وكان من المفروض ان يحضر معنا فى هذه الندوة الأســـتاذ الدكتور ابراهيم بيومى مدكور والأستاذ عبد الســـلام هارون والأستاذ محمود شاكر والدكتور حســين نصار والدكتور محمـــود على مكى ولكن بعض الظروف التنظيمية وتوقيت موعـــدها المرتبط باجازات الصيف قد جعل من المتعذر تحقيق ذلك ونرجو أن نتمكن باذن الله فى ندواتنا القادمة من تجاوز هذه الصعوبات حتى نحقق هدفها المنشود على الوجه الأمثل .

•••

●● ندوة العدد القادم :

فصول

اتجاهات النقد الأدبى

يشترك فيها طائفة من المهتمين بالدراســـات النقدية

الدكتور شكري محمد عياد

مفهوم الأسلوب

بين التراث النقدي ومحاولات التجديد

لم تكن كلمة « الأســـلوب » من الكلمات الشائعة فى الاستعمال العادى فى اللغة العربية (راجع اللسان) الى ان التقطها المتكلمون وجعلوا لها مكانا واضحا فى بحوثهم عن اعجاز القرآن • والغالب وقوعها فى كتاباتهم جمعا ، وقد تضاف الى « العرب » او « الكلام » ، وسواء اضـيفت أم لم تضف • فالسياق يدل دائما على أن المراد بها طرق مختلفة فى استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير ، أو ـ كما نقول اليوم ـ تتوفر له صفة « الفن » •

يقول ابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ) :

« وانما يعرف فضل القرآن من كثر نظره ، واتسع علمه ، وفهم مذاهب العرب وافتنانها فى الأساليب ، وما خص الله به لغتها دون جميع اللغات » •

ثم يشرح ما يقصده بالافتنان فى الأساليب فيقول :

« فالخطيب من العرب اذا ارتجل كلاما فى نكاح او حمالة او تحضيض او صلح او ما اشبه ذلك ، لم يات به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة ارادة التخفيف ، ويطيل تارة ارادة الافهام ، ويكرر تارة ارادة التوكيد ، ويخفى بعض معانيه حتى يغمض على أكثر السامعين ، ويكشف بعضها حتى يفهم بعض الأعجمين ، ويشير الى الشىء ويكنى عن الشىء ، وتكون عنايته بالكلام على حسب الحال ، وقدر الحفل ، وكثرة الحشد وجلالة المقام » (١) •

ويقول الخطابى (ـ ٣٨٨ هـ) فى معرض الكلام عن عجز العرب عن معارضة القرآن :

« وها هنا وجه آخر يدخل فى هذا الباب وليس بمحض المعارضة ولكنه نوع من الموازنة بين المعارضة والمقابلة ، وهو ان يجرى احد الشاعرين فى اسلوب من اساليب الكلام وواد من اوديته ، فيكون احدهما فى وصف ما كان من باله من الآخر

د · شكرى محمد عياد

مفهوم الاسلوب

فى وصف ماهو بازآئه ، وذلك مثل أن يتامل شعر ابى دؤاد الابادى والنابغة الجعدى فى صفة الخيل ، وشعر الاعشى والأخطل فى نعت الخمر ، وشعر الشماخ فى وصف الحمر ، وشعر ذى الرمة فى صفة الأطلال والدمن ، ونعوت البرارى والقفار ، فان كل واحد منهم وصاف لما يضاف اليه من أنواع الامور ، فيقال : فلان أشعر فى بابه ومذهبه من فلان فى طريقته التى يذهبها فى شعره · وذلك بان تتامل نمط كلامه فى نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والاوصاف ، فاذا وجدت احدهما اشد تقصيا لها ، واحسن تخلصا الى دقائق معانيها ، واكثر اصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها · » (٢)

ولعلك تلاحظ أن هذا النص اختلف عن سابقه من حيث دل بتعدد الاساليب على تعدد الموضوعات او المعانى ، بينما أراد بها الاول تعدد طرق التعبير ولكن النصين يتفقان فى أن « الاساليب » مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ، فاما ما يتميز به شاعر عن شاعر ، فقد عبر عنه هذا النص « بالطريقه » و « المذهب » · وعلى هذا جرى معظم النقاد العرب ·

ويقرن الباقلانى (ــ ٤٠٣ هـ) بين « النظم » و « الأسلوب » ، كما قرن الخطابى بين «الاسلوب» و « الطريقة » أو « المذهب » · فاذا كان الأسلوب اعم من المذهب ، فان النظم أعم من الاسلوب · وكان النظم هو جودة التاليف عموما ، والاسلوب هو نوع من أنواع التاليف ، والطريقة أو المذهب هو المنحى الذى ينتحيه الشاعر فى موضوعاته ، او طريقة تناوله لهذه الموضوعات · يقول الباقلانى :

« فالذى يشتمل عليه بديع نظمه (القرآن) المتضمن للاعجاز وجوه : منها ما يرجع الى الجملة ، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه ، واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم ومباين للمالوف من ترتيب خطابهم ، وله اسلوب يختص به ويتميز فى تصرفه عن اساليب الكلام المعتاد · وذلك ان الطرق التى يتقيد بها الكلام البديع المنظوم تنقسم الى أعاريض الشعر على اختلاف أنواعه ، ثم الى انواع الكلام الموزون غير المقفى ، ثم الى أصناف الكلام المعدل المسجع ، ثم الى معدل موزون غير مسجع ، ثم الى ما يرسل ارسالا فتطلب فيه الاصابة والافادة وافهام المعانى المعترضة على وجه بديع وترتيب لطيف وان لم يكن معتدلا فى وزنه ، وذلك شبيه بجملة الكلام الذى لا يتعمل ولا يتصنع له · وقد علمنا ان القرآن خارج عن هذه الوجوه ومباين لهذه الطرق»(٣)

ومع أن « الأسلوب » يبدو فى هذا النص مرادفا للشكل او طريقة التعبير ، فان الباقلانى فى موضع آخر يصف الاسلوب وصفا يفيد ارتباطه بالمعنى أيضا ، فيقول بعد أن أورد نماذج من الشعر والنثر ناقدا بعضها من جهتى الصياغة والمعانى : « وقد بينا فى الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ، ومزيته عليها فى النظم والترتيب وتقدمه عليها فى كل حكمة وبراعة » (٤)

وهكذا يبدو أن النقاد العرب ــ ولا سيما المتاثرين بعلم الكلام ــ نظروا الى « الأسلوب » نظرة تقرب مما يسمى فى النقد الحديث «النوع الادبى» وهذا ظاهر على الخصوص فى حديث الباقلانى عن « الاساليب » · ولكن هذا المفهوم بقى مختلطا بمفهوم آخر وهو « طريقة معينة من طرق الصياغة» كما يدل كلام ابن قتيبة · ولا نعرف انهم بحثوا فى العلاقة بين الطرفين ــ النوع الأدبى وطرق الصياغة ــ سوى لمحات خاطفة نجدها عند الجاحظ من المتقدمين (ــ ٢٥٥ هـ) من نحو قوله ان العرب كانت توجز فى خطب النكاح وتطيل فى خطب الصلح ، وان شاعرهم كان اذا عرض لوصف الثور الوحشى وصراعه مع كلاب الصيد فى مقدمة قصيدة مدحية جعله يقهر الكلاب ، واذا عرض لهذا الموضوع نفسه فى قصيدة رثاء جعله يقتل· أما المتاخرون فقد اكتفوا بهذه الكلمة الجامعة « ان لكل مقام مقالا » ، ولم يحاولوا استيعاب أنواع المقام ولا أنواع المقال · وكلهم عبروا عما يميز شاعرا عن شاعر أو كاتبا عن كاتب بكلمة « الطريقة » أو « المذهب » ، ولم يستخدموا كلمة « الأسلوب » فى هذا المعنى كما نستخدمها اليوم ·

واذا كانت كلمة « الأسلوب » قد بقيت عندهم مبهمة المعنى لأنهم فهموا منها تارة « النوع الادبى» أو « الموضوع » وتارة طريقة الصياغة ، فقد وجدوا كلمة « النظم » بريئة من اللبس ، اذ لم تكن ثمة شبهة ــ من حيث أصلها اللغوى نفسه ــ فى أنها تدل على طريقة التاليف ، ومن ثم أتيح لهذه الكلمة حظ من النماء لم يتح لأخواتها اللائى سبق ذكرهن ، واستقرت فى المصطلح البلاغى كما عرفها عبد القاهر الجرجانى (ــ ٤٧١ هـ) : « النظم هو تاخى (توخى) معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ··· ووجد النقاد والبلاغيون العرب فى مفهوم النظم حلا

للمشكلة التى أثارها الجاحظ وبقى الخلاف حولها محتدما بعده ، وهى كون البلاغة راجعة الى الالفاظ أو المعاني ، فغنيت الدراسة البلاغية بالدراسة النحوية كما أغنتها ، ولكن كان ثمن هذه الرابطة هو سد الطريق على كل دراسة للغة الفنية تتجاوز حدود الجملة الى بحث الانواع الادبية أو تتجاوز القوانين المطلقة الى بحث المذاهب الفنيه ٠

على أننا نصادف ناقدين مغربيين عنيا بالاسلوب عنايه ظاهرة ، وتركا لنا اكمل تحديد نعرفه لهذا المفهوم فى النقد العربى ٠ أول هذين الناقدين هو حازم القرطاجنى (ـ ٦٨٤ هـ) الذى افرد لبحث الاسلوب منهجا خاصا من كتابه « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » المعروف باسم « المناهج الأدبية » وجعله مقابلا « للنظم » ٠ واذا كان مفهوم النظم عنده ـ على خلاف عبد القاهر ـ شاملا لكل مستويات التاليف من شطر البيت الى القصيدة ، فمن باب أولى يتسع مفهوم الاسلوب ليغطى مساحة النص الادبى كله ٠ ويوضح حازم مفهوم الاسلوب عنده ، والفرق بينه وبين النظم بقوله :

« لما كانت الاغراض الشعرية يوقع فى واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد وكانت لتلك المعانى جهات فيها توجد ومسائل منها نقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النوى وماجرى مجرى ذلك فى غرض النسيب ، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات والنقلة من بعضها الى بعض وبكيفية الاطراد فى المعانى صورة وهيئة تسمى الاسلوب ـ وجب ان تكون نسبة الاسلوب الى المعانى نسبة النظم الى الألفاظ ، لأن الاسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار فى أوصاف جهة من جهات غرض القول وكيفية الاطراد من أوصاف جهة الى جهة ٠ فكان بمنزلة النظم فى الالفاظ الذى هو صورة كيفية الاستمرار فى الالفاظ والعبارات والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها الى بعض وما يعتمد فيها من ضروب الوضع وانحاء الترتيب » ٠(٥)

ومن هذا النص يبدو أن طرق التعبير ـ كالاختصار والاطاله والتكرار والتاكيد والتصريح والكناية ، مما ذكره ابن قتيبة ، قد صبحت لديه داخلة فى مفهوم النظم ، أو فى قسم من هذا المفهوم وهو ما يتصل بالجمله أو الجمل القليلة ٠ أما « الأسلوب » فانه حدد بتاليف المعانى ، نحو ما أشار اليه حازم من وصف المحبوب ووصف الخيال ووصف الطلول ووصف يوم النوى فى باب النسيب وهذا مفهوم أكثر تخصيصا من مفهوم « النوع الأدبى » الذى لاحظناه عند الباقلانى ٠ ولكن « الأسلوب » بقى متعلقا بالنص الادبى فى مجموعه (أو فى جملته كما عبر الباقلانى) ، وبقيت له دلالته على مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، يشترك فيها الشعراء ٠ أما للخصائص الفردية فقد بقيت بمعزل عن مفهوم الأسلوب . وسماها حازم « المنازع » بدلا من « الطرق » أو « المذهب » كما لاحظناها عند بعض من سبقوه ٠

والظاهر أن ابن خلدون (ـ ٨٠٨ هـ) قد اطلع على آراء مواطنه حازم القرطاجنى أو تعرف اليها بطريقة ما ٠ فاننا نجد كلامه عن الاسلوب امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين : الاول هو اعتبار الاسلوب متعلقا بالمعانى ، والثانى هو النظر اليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة فى اللغة الفنية ، بل ان ابن خلدون يمثل ببعض الامثلة التى اوردها حازم ، فيقول :

« لكل فن من الكلام اساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة ٠ فسؤال الطلول فى الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله :

يا دارمية بالعلياء فالسند، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله : قفا نسال الدار التى خف اهلها ، أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله : قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ، أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله : الم تسال فتخبرك الرسوم ، ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله : حي الديار بجانب الغزل ، أو بالدعاء لها بالسقيا كقوله :

اسقى طلولهم اجش هزيم
وغدت عليهم نضرة ونعيم

او سؤال السقيا لها من البرق كقوله :

يا برق طالع منزلا بالابرق
واحد السحاب لها حداء الأينق

٠٠٠ ٠٠٠ وامثال ذلك كثير فى سائر فنون الكلام ومذاهبه ٠ وتنتظم التراكيب فيه بالجمل انشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التراكيب فى الكلام العربى »(٦)

على أن ابن خلدون يتجنب النص صراحة على اختصاص الأسلوب بالمعانى ، ولا يعرج على مقابلته بالنظم كما فعل حازم ، ولكنه يعرفه تعريفا يعتمد على التمثيل فى شطر منه ، وعلى السلب فى الشطر الآخر ، فيقول :

« ولنذكر هنا سلوك الأسلوب عند اهل هذه الصناعة ، وما يريدون بها فى اطلاقهم فاعلم انها عبارة عندهم عن المنوال الذى ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذى يفرغ فيه ، ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته اصل المعنى الذى هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار

افادته كمال المعنى الذى هو وظيفة البلاغة والبيان ، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفة العروض ، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية . وانما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص ، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب واشخاصها ويصيرها فى الخيال كالقالب او المنوال ، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الاعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء فى القالب او النساج فى المنوال» (٦)

وهكذا يبدو أن ابن خلدون قد حرص على ابراز الصلة بين الفن (أو النوع) الادبى والاسلوب أو الأساليب من جهة (وذلك فى قوله : لكل فن من الكلام أساليب تختص به ..) وبين الاسلوب والتراكيب اللغوية من جهة أخرى (وقد فصل ذلك فى تعريفه للأسلوب) . وهذا التحديد لمعنى الاسلوب ومكانه من الصنعة الادبية هو ادق ما نجده لدى النقاد العرب فى هذا الباب . ولكن يلاحظ عليه أمران :

الاول : أن للصورة الذهنية الكلية التى تحدث عنها ابن خلدون ـ فضلا عن غموضها ـ تؤكد ـ وبمزيد من التحديد والجبرية ـ فكرة عمود الشعر التى طالما رددها القدماء ، والتى تقلل ـ الى درجة تقترب من الاهمال ـ دورالتجربة الشخصية فى تكوين الأسلوب .

والثانى : أن ابن خلدون ، وان ألم الى شىء من العلاقة بين فنون الشعر ـ أو موضوعاته ـ وأساليبه ، بما أورده من الامثلة على ذلك ، فقد ترك الجهة الأخرى من العلاقة ، وهى العلاقة بين الاسلوب والتراكيب اللغوية التى تدرس فى علوم النحو والمعانى والبيان والعروض ـ مغمورة فى ابهام شديد . وهكذا نجد أنه لم يتقدم كثيرا بعد تعريف حازم للأسلوب ، بل انه أهمل جزءا من مفهوم الاسلوب تنبه اليه حازم والباقلانى من قبل ، وهو أن الأسلوب يتمثل فى النص الأدبى كله (ويمكن ـ تبعا لذلك ـ القول بانه يتمثل فى جميع ما نظم الشاعر أو كتب الكاتب كما يتمثل فى جميع ما يدخل تحت اعتبار فن من الفنون) .

ان نظرة الى مفهوم « الأسلوب » فى الثقافات الأوربية القديمة يمكن أن تلفت الدارس الى الوان من المشابهات والفروق لا تخلو من دلالة .

ولا باس بان نشير أولا الى أن كل تلك المشابهات والفروق راجعة الى الاستعمال وحده . فقد يكون من الطريف أن نلاحظ أن كلمة « الأسلوب » فى العربيه مجاز ماخوذ من معنى « الطريق الممتد أو السطر من النخل » ، أما فى اللغات الأوربية فان كلمة Style ماخوذة من كلمة لاتينية Stylus تعنى قضيبا من الحديد كان القدماء يكتبون به على ألواح الشمع . ولكن قواعد « الاسلوب » عند اللاتين ثم فى الآداب الأوربية فى العصر الكلاسى استمدت من قواعد الخطابة التى استخلصها أرسطو وتابع التاليف فيها كثيرون بعده . ولم يكن فن الخطابة عنده مقصورا على أساليب التعبير بل كان يشمل تاليف المعانى المناسبة للموضوع من ناحية ، ولطبائع المخاطبين من ناحية أخرى . فكتابه عن الخطابة يشتمل على الاقسام الثلاثة . ولكن قسم العبارة Lexis لم يلبث أن أصبح المقصود الاصلى بما يسمونه « الخطابة » Rhetoric Rhétori Que ونحن حين نترجم هاتين الكلمتين لا نقول «الخطابة» بحسب أصل الكلمة وانما نترجمها بأقرب مقابل لهما فى اصطلاحات علوم اللغة العربية اما « الأسلوب » Style عندهم فربما جعلوه مرادفا « للبلاغة » Rhetoric وربما خصوه بمعنى أضيق من ذلك وهو « مستوى التعبير » ، وعندهم ثلاثة مستويات أو « أساليب » : القريب والمتوسط والرفيع ، وقد ربطوها بالمستويات الاجتماعية من جهة ، وبالفنون الادبية من جهة ثانية ، وبالمحسنات البيانية من جهة ثالثة . وأصول ذلك كله موجودة عند أرسطو ، فهو ينظر الى التراجيديا على أنها أرفع من الكوميديا ، ليس ذلك فقط لأن الأولى تحاكى الفضلاء والاخرى تحاكى الأدنياء ، بل لأن الأولى نشأت فى المدن على أعين التاريخ ، لقربها من ذوى السلطان ، فى حين أن الاخرى قد خفى امرها لأنها نشأت بين أهل القرى . وهو يدخل عنصر اللغة فى تعريف التراجيديا ، اذ يجب أن تكون لغة التراجيديا فخمة عامرة بالمحسنات .

فالتراث الغربى فى العلوم اللغوية يشتمل على علم يجمع وسائل التحسين التى يعمد اليها الخطباء والشعراء والكتاب للتأثير فيمن يتجهون اليه بالقول ، وهو يقابل عندنا ما سماه عبدالقاهر بالنظم ، وسماه غيره البديع ، وضمه بعد ذلك اسم جامع وهو البلاغة . وهو عندهم ـ كما هو عندنا ـ علم منضبطوثيق الصلة بالنحو . ولديهم ـ بجانب ذلك المفهوم المحدد ذى الأقسام المنضبطة ـ مفهوم أوسع وأقل انضباطا، يرتبط من ناحية بالانواع الادبية ، ومن ناحية أخرى بالظروف الاجتماعية التى ليس لها مساس مباشر بالقول ذاته : فمفهوم الاسلوب Style عندهم لا يختلف اختلافا أساسيا عنه عندنا . كذلك لا يختلف تاريخ كل من المفهومين (البلاغة والأسلوب) اختلافا أساسيا بين الثقافتين . فبعد أن كانت البلاغة ركنا أصيلا فى تكوين الاديب ، بل الانسان المثقف بوجه عام ، وبعد أن كانت وسيلة متزايدة الاهمية فى الابداع الادبى،ومعيارا مطلقا ووحيدا لتقدير للجمال الفنى ، اذا هى تصبح الهدف الاول لهجوم دعاة الجديد الذين أنكروا « العقل » و « الصنعة » و « القواعد » وجعلوا الفردية والذاتية وصدق التعبير عن التجربة

الشخصية هي جوهـــر الابداع الفني · كانت البلاغة هي دستور المذهب الكلاسي ، حتى أنهم وضعوا للأنواع الادبية حدودا وأوصافا ثابتــة كثبوت القواعد البلاغية ، وجعلوا التزام القواعد والاكثار من المحسنات ، معيار النجاح الفني · فجاء الرومنسيون يزرون بالبلاغة « الشكلية » ، ويأنفون من المحسنات المقصودة لذاتها ، اذ كانت فضيلة الادب عندهـــم هي التعبير عن الذات ، والشكل المحمود هو « الشـــكل العضوى » الذى يؤلف مع « التجربة » كلا متماسكا · ووجـــدوا كلمة « الاسلوب » بمفهومها الاجتماعي ودلالتها على المميزات الشخصية في الكتابة أكثر مناسبة لمذهبهم ، لقد قال بوفـــون (ـ ١٧٨٨ م) : **« ان المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلهـــا وتعديلها ، بل تكتسب مزيدا من الثراء اذا تناولتها أيد أكثر خبرة ، فهذه الاشياء خارجة عن الانسان، اما الأسلوب فهو الانسان نفسه · فالاســـلوب لا يمكن اخذه ولا نقله ولا تعديله »** فأخذت كلمته **« الأسلوب هو الانسان نفسه »** ونقلت وعـــدلت وحملت من المعاني أكثر مما تدل عليه في سياقهـــا الأول · فهي في هذا النص لا تعني أكثر من ان « الاسلوب » سمة شخصية في استعمال اللغـــة لا يمكن تكرارها ، وهو معنى لا يزال بعض الناس يعبرون عنه بقولهم ان الاسلوب كبصمات الاصابع لايصطنع ولا يزيف،ولكنك يمكنك ان تقول هذا نفسه ـ ولو بدرجة أقل ـ عن مشية الانســـان وهندامه الخ· و «الاسلوب هو الانسان نفسه » أو « الأسلوب هو الرجل » كما ترجمت ـ تقال غالبا لتعني أكثر من هذا : تقال لتعني ان الاسلوب هو مرآة الشخصية ، أو أعمق ما في الشخصيـــة وأجدره بالاهتمام ·فهي تستخدم للتعبير عن المقولة الرئيسية للرومنسية التي لم يشهدها قـــائل هذه الكلمة ولم يكن من روادها · وقـــد كانت الرومنسية حركة عظيمة الاهمية في تاريخ البشرية ولم ينقطع تأثيرها في الأدب ـ والنقد خاصة ـ حتى اليوم ، على أيدى من يسمون بالنقـــاد الانطباعيين ، وهم أولئك الذين يعدون النقـــد في صميمه عملا فنيا ، مداره التعبير عن تجربـــة جمالية شعر بها الناقد ازاء عمل فني · ولذلك يقول احدهم في تعريف الأسلوب :

« ان كلمة (الأسلوب » تعني أشياء كثيرة ولكن كلما كانت هذه الاشياء أكثر تحديدا أي كلما كانت صالحة لأن يشار اليها بالأصبع كانت أبعد عن المعنى المركزى الكامن في الكلمة ، وهو التعبير اللازم والعضـــوى ، عن حـــالة فرديـــة للتجـــربة ، تعبيرا يعلو أو يهبط في ســـلم الكمال المطلق ـ حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقـــة ـ تبعا لحالة التجربة المعبر عنها ، من حيث درجة قيمتها وامتدادها ، أى من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا الانساني ، وهذا المعنى لكلمة « اسلوب » تتضاءل بجانبه المعاني الاخـــرى الى درجـــة تقرب من التفاهة » (٧)

ولقد كان للرومنسية ممثلوها في العالم العربي أيضا ، وهؤلاء لم يكتفوا بمهاجمة المحســـنات البلاغية على انها زخـــرف خارجي لا صـــلة له بالشعور ، بل تحمس بعضـــهم فأعلن القطيعة الكاملة بين مفهومه للغة (يقصد الاســـلوب) ومفهوم انصار القديم ·· وظهرت هذه القطيعـــة في الدراسات الأدبية : اعراضا عن دراسة البلاغة واقبالا على « النقد الادبي » الذى خيل للكثيرين انه خصم لها أو بديل منها ، وعناية بالتاريـــخ الأدبي الذى راح يدرس التيـــارات والاتجاهات دون اهتمام حقيقي بالنصوص الأدبية · ثم كان الباقي من دراسة « اللغة » في معاهـــدنا وكتبنا أشبه بسائر البقايا في حضارتنا البالية : نتف من هنا وهناك لا يجمعها نظام ولا تلتئم في كل ذى معنى ، وانما هي كالضيف الثقيل أو القريب الفقير ، يأوى الى ركن مهمل اذ لا يليق طرده كما لا يليق ان يحتل أفضل من تلك المكانة ·

والحق أن الدراسة البلاغية كما عرفت قديما لم تكن لتفي بحاجة العصر · فأبرز عيوبها أنهـــا أشكال لغـــوية لا يربطها رابط · ولئن كانت الرومنسية قد نسخت بمذاهب جديدة في الأدب والفكر ، لقد أرست في حضارة البشر أصـــولا لا يسهل تبديلها · ومن أهـــم هذه الأصول أن النشـــاط البشرى ـ ويعنينا هنا الأدب والفن ـ وحدة لا ينفصل بعضها عن بعض ، ولا تنفصل عن آمال الانسان وطموحه الى حياة أفضل ·

لهذا كان التحليـــل البلاغي عاجزا عن اعطاء تفسير ذى دلالة للأعمال الأدبية ، بقـــدر ما كان النقـــد الأدبي ـ الرومنسي ـ الذى بنى عـــلى تقسيمات عريضـــة مبهمة ، واعتمد على أحكام انطباعية سريعـــة ، عاجزا عن اســـباغ شيء من الموضـــوعية على مناهج البحث الأدبي في البيئات الجامعية ، أو اسباغ شيء من الهدوء والاحترام على جو المنازعات الأدبية في الحياة الثقافية العامة ·

ويجب القول ان الغربيين شـــغروا قبلنا بهذه الآفات ، على الرغم من أنها كانت عندهم أقل خطرا منها عندنا ، لرجوعهم الى ثقافة متماسكة وآداب حديثة غنيـــة ممتدة في الحاضر · لهذا نشطت محاولات كثيرة متعددة الاتجاهات نحو علمية النقد الأدبي ، كما نشط البحث في « الأســـلوب » على اساس لغوى ، ليصبح بديلا حديثا من البـــلاغة القديمة ·

وكان لبعض هذه الاتجاهات أصداؤها عندنا ، فرأينا ، أواسط هـــذا القرن ، محاولتين رائدتين لتجديد البحث في البلاغة العربية ، في ضـــوء مفهوم « الأسلوب » :

أولى هاتين المحاولتين يمثلها كتاب « فن القول » لأستاذنا أمين الخولى · وقد حمل هذا الكتاب حصيلة دراسات امتدت نحوا من عشرين سنة فى البلاغة العربية ، ووقفت موقفا وسطا بين المحافظة على القديم والحماسة للجديد · وعندما نصف موقف شيخنا «بالتوسط» نجد المعنى الذى نريده ينبو عن هذه الكلمة وتنبو عنه ، وان كنا لا نملك غيرها فى هذا السياق · اذ كيف نصف موقفا يجمع بين اعزاز القديم وادانته ، والحماسة للجديد والتوقف فيه ؟ ولكننا ، وقد صحبنا هذا الشيخ الجليل أكثر من ربع قرن ، كنا نراه يزداد على تقدم السن حدة فى نقد الحاضر المكبل بقيود الماضى ، وجرأة فى بناء المستقبل على مبادىء الحرية · وعندما اصدر « فن القول » كان قد بدل عنوان دروسه فى كلية الآداب بجامعة القاهرة فعدل عن اسم « البلاغة » الى هذا الاسم الجديد · وقد بنى كتابه هذا على المقارنة بين البلاغة العربية التقليدية وبلاغة المحدثين ـ أى الأوربيين ـ التى سموها « علم الأسلوب » (٨) ، واعتمد فى رسم صورة البلاغة العربية التقليدية ـ التى أحاط بتراثها المعروف احاطة كاملة متعمقة ـ على «شروح التلخيص » اذ كانت هذه الشروح هى عمدة الدارسين فى معاهد اللغة العربية · أما « بلاغة المحدثين » فقد اعتمد فيها على كتاب لمؤلف ايطالى اسمه « لباريني » ، وعنوان الكتاب « الأسلوب الايطالى » Lo Stileia Italiano ، وهو كتاب غير معروف لدينا ، ولكننا نستخلص مما عرضه استاذنا أنه نوع من « التحديث » للبلاغة الأوربية القديمة فى ضوء المفاهيم الرومنسية · وسواء أكانت هذه هى طبيعة الكتاب نفسه أم كانت الصورة التى أوحاها عرض الأستاذ له ، فقد كانت معبرة عن التناقض الحاد بين مفهوم المجددين للأسلوب ومفهوم المحافظين للبلاغة : الا من شىء واحد هو أن دراسة « اللغة الفنية » ظلت هى عماد دراسة الأسلوب أو « فن القول » عند أستاذنا ، بخلاف ما جنح اليه معظم «المجددين» · ولكن أستاذنا كان حريصا على أن تمتد دراسة الاسلوب أو فن القول لتشمل الانواع الادبية والمذاهب الأدبية · ولم يبين ان كان هذا المستوى من دراسة فن القول ـ حسب تصوره ـ مقصورا على ما يخص اللغة ، كان تدرس لغة القصة أو لغة الشعراء الرمزيين مثلا ، أو كان علينا أن نتجاوز ذلك الى عناصر مثل الشخصية أو الحوار مثلا فى الحالة الأولى ، أو طبيعة التجربة الفنية فى الحالة الثانية · وان كان مسلك الأستاذ بوجه عام ، والحاحه على ضرورة بحث « المعانى » فى فن القول ، مما يرجح المعنى الثانى ·

على أن أشد ما يقرب أستاذنا من النقد الرومنسى ـ وأشد ما يحيرنا فى كتابه ـ هو الحاحه على « فنية هذه البلاغة المجددة · ومصدر حيرتنا أن الأستاذ كرر الدعوة ، فى الكتاب نفسه ، الى موضوعية الدراسة · فكيف اشتبه عليه الأمر فى « الدراسة » البلاغية ، التى يريدها موضوعية ، فجعلها « فنا » كفن الشاعر أو الكاتب المبدع ؟ لو أن الأستاذ اكتفى بتأكيد أن « الذوق » هو الأداة الوحيدة التى يمكن أن يستخدمها دارس البلاغة لادراك ما فى الفن اللغوى من جمال ، لقبل منه ذلك فى ضوء اشارته الى أن الأحكام الذوقية نفسها يمكن أن تضبط وتدرس دراسة علمية ، ولكنه زاد على ذلك أن وصف البلاغة ذاتها بالجمال والبهاء وما اليهما · بل انه أبى أن يسميها « علما » وقدر أن اختلاف مناهج البحث بحسب المادة المدروسة يجعل البحث فى « الفن » بعيدا عن اسم « العلم » ومنهجه · والأمر أخطر من مجرد خلاف التصنيفات أو الأسماء ، وقد صرح الأستاذ بنفوره الشديد من أن يلزم « فن القول » هذا الذى دعا اليه ، حدود « فصل يدون ، أو قاعدة تقرر ، أو كتاب ينشر ، لئلا يلهى مثل هذا الناس على الزمن ، فيعكفون عليه يلقنونه ويرددونه ، ويحفظونه ويلزمونه ، فيردون البلاغة بهذا الى ما عبناه من أمرها ، وتكون قضايا تقرر ، وحقائق تحفظ وتفسر الخ ··· ويوم يشاء الله أن يخرج هذا الكتاب أو شىء منه فسأرسله عصيا على الحفظ ، فارا من التركيز المعقد ، بارئا من التقليد الجامد ، كارها من يحاوله ، ، راجيا المخالفة ، آملا الزيادة ، ملتمسا المرونة ، ليظل درس فن القول وجدانيا روحيا ذوقيا ، اساسه شىء ليس فى الكتب ، وميدانه ملكوت السموات والأرض ، وحظه من العلم ما يبصر بالنفس ويسدد الحس ، ويستشف الهمس » · (تأكيد الكتابة فى الأصل) (٩) ·

فهل نسى استاذنا ـ رحمه الله ـ ان العلم ليس من شأنه دائما أن يجمد ويقلد ، وانما هو كالفن سواء بسواء : كلاهما يجمدان ويركدان اذا حجر على القول وكبلت المشاعر ، وينطلقان فى هدم وبناء مستمرين اذا حيت الضمائر والنفوس وانفسحت آفاق العمل والحياة ؟ ما نرى الا ان المناخ الأدبى العام فى ذلك الزمان ، مع شىء من حدة المزاج عرفناه فى شيخنا الجليل ، يضاف الى هذا وذاك انشغاله ـ فى هذا الكتاب بالذات ـ بالاهداف العملية الحيوية من تدريس البلاغة ، ما نرى الا أن هذه العوامل مجتمعة قد أوقعته فيما يشبه التناقض حينما مس قضيته « العلمية » فى دراسة الأدب ·

أما المحاولة الثانية فهى كتاب « الأسلوب » لأستاذنا أحمد الشايب · وكان أستاذنا الشايب رحمه الله يدرس النقد الأدبى وتاريخ الأدب على طريقة المحدثين فى كلية الآداب ، ثم انتقل الى كلية دار العلوم · وكانت الثقافة العربية القديمة أغلب عليه وان حاول جهده أن يقتبس مناهج المحدثين · فأراد وهو فى كلية دار العلوم ان يستأنف دراسة البلاغة على طريقة تناسب ذوق العصر ، أو بعبارة أخرى : أن يصل بين البلاغة والنقد الأدبى الحديث · وكانت مراجعه فى ذلك هى ذاتها مراجعه فى النقد وان برزت ـ هذه

المرة – على خلفية من البلاغة والنقد التقليديين ، اما نماذجه التطبيقية فقد ظلت مستمدة من الأدب العربى القديم الا فيما ندر ، فلم يكن رحمه الله – كغيره ممن شدوا أطرافا من الآداب الأوربية ، عن طريق الترجمات أو عن طريق القراءة المتعثرة فى لغاتها ، مولعا بايراد الشواهد مما لدى القوم من شعر ونثر ، وانما كان يأخذ من نظرياتهم ما يأخذ ثم يلتمس لها الدليل والشاهد من الأدب العربى القديم الذى كان يحسنه • ومن هنا حاول فى كتابه «الأسلوب» أن يعيد صياغة البلاغة العربية بقريب من منهج الاستاذ أمين الخولى ، الا أنه تباعد عن النظر التحليلى فى مكونات هذه البلاغة وفضل أن يعتمد على ما قرره ابن خلدون عن الاسلوب ، وبنى عليه نقاشا طويلا حول كون الاسلوب نظاما لفظيا أو نظاما معنويا • وهذه قضية شغل بها النقد العربى القديم كما رأينا،ولعل أستاذنا رأى فى قول ابن خلدون عن الأسلوب انه « يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب » انتصارا للمعنى ، وسياق نص ابن خلدون لا يدل على أن هذه المشكلة قد أهمته كثيرا ، ولكنها أهمت قبله شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجانى ، وتأثيره ظاهر فى قول الأستاذ احمد الشايب :

« اذا سمع الناس كلمة الأسلوب فهموا منها هذا العنصر اللفظى الذى يتألف من الكلمات فالجمل والعبارات ، وربما قصروه على الأدب وحده دون سواه من العلوم والفنون • وهذا الفهم – على صحته – يعوزه شىء من العموم والشمول ليكون أكثر انطباقا على ما يجب أن يؤديه هذا اللفظ من معنى صحيح •

وذلك ان هذه الصورة اللفظية التى هى أول ما نلقى من الكلام لا يمكن ان تحيا مستقلة ، وانما يرجع الفضل فى نظامها اللغوى الظاهر الى نظام آخر معنوى انتظم وتألف فى نفس الكاتب أو المتكلم فكان بذلك أسلوبا معنويا ، ثم تكون التأليف اللفظى على مثاله ، وصار ثوبه الذى لبسه او جسمه اذا كان المعنى هو الروح • ومعنى ذلك ان الأسلوب معان مرتبة قبل ان يكون الفاظا منسقة ، وهو يتكون فى العقل قبل أن ينطق به اللسان او يجرى به القلم » (١٠) •

على أن وضع الأستاذ الشايب بقضية اللفظ والمعنى يتجاوز كل ما كتبه عبد القاهر حول هذا الموضوع • فلم يذهب عبد القاهر قط الى مثل قول الأستاذ الشايب ان هناك أسلوبا معنويا وأسلوبا لفظيا يتكون على مثاله • ولا شك أن هذا تبسيط شديد للعلاقة بين اللغة والفكر ، وهى مسألة لم يصل الباحثون الى جواب شاف عنها حتى اليوم ، ولكن الاجماع منعقد بين الباحثين فى اللغة والأدب والأنثروبولوجيا وعلم النفس على أن العلاقة بين اللغة والفكر لا تتم من جانب واحد بحيث يمكن أن يعد أحدهما أصلا والآخر صورة له •

ويبدو الأستاذ الشايب حائرا مترددا حينما يقول فى ختام تعريفه للأسلوب :

« واعود مرة اخرى الى تعريف الأسلوب فقد غم الأمر على بعض الدارسين بصدد ذلك ، اعود لأقول : ان تعريف الأسلوب ينصب بداهة على هذا العنصر اللفظى ، فهو الصورة اللفظية التى يعبر بها عن المعنى ، او نظم الكلام وتاليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال ، أو هو العبارات اللفظية المنسقة لأداء المعانى • »

وواضح من هذه التعريفات الثلاثة المتتابعة أن الأستاذ لم يطمئن الى الوصف الأول الذى يرتكز على ذاتية المنشىء ، وآثر عليه – ربما دون ان يشعر – وصفا يرتكز على العبارة اللغوية نفسها • وهو بذلك يعبر – من ناحية – عن تأثير البلاغة العربية القديمة ، كما يعبر – من ناحية أخرى – عن اهتزاز النظرة الرومانسية الى الأدب ، والحاجة الى نظرة أخرى ، تعترف للنص بحياة مستقلة عن حياة منشئه ، وتدرسه على أنه ظاهرة لها وجودها الخاص • وكانت هذه النظرة الى الأدب ، التى بدأت فى أوربا والولايات المتحدة الامريكية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، وأخذت تبسط سلطانها على الدراسات الأدبية منذ الاربعينات ، لا تزال تتلمس طريقها بين الأدباء العرب فى حذر واستحياء ، كما تشهد كتابات الدكتور مندور فى تلك الفترة •

ومع أن الأستاذ أحمد الشايب يبدو خلى البال من الهم المقيم المقعد الذى كان يدفع شيخنا أمين الخولى الى الانغماس فى مشكلات الحاضر اللغوى والأدبى ، والاتجاه بدراسة البلاغة نحو الغرضين العمليين : الانتاج والتذوق • فانه يرى – كشيخنا – أن دراسة الأسلوب تتضمن بالضرورة تعليم الأسلوب •

وهو يتفق مع ابن خلدون فى النظر الى الأسلوب على أنه امر فوق النحو والبلاغة والعروض جميعا (١١) • ولكن ما هو هذا الأمر ؟ أما عند ابن خلدون فهو واضح صريح • « فليس كل ما يصح فى قياس كلام العرب وقوانينه العلمية من العربية والبيان ، استعملوه ، وانما المستعمل عندهم من ذلك انحاء معروفة يطلع عليها الحافظون لكلامهم ، تندرج صورتها تحت تلك القوانين القياسية » • وقد مثل لبعض تلك الأنحاء فى النص الذى سبق لنا ايراده ، والذى أورده الأستاذ الشايب كذلك • ولكن مفهوم ابن خلدون للأسلوب لم يكن ليصلح دستورا للكتاب فى عصرنا هذا ، الذى يمقت الحفظ ويزدريه ، ويرى – على عكس ابن خلدون ومعاصريه – أن الأسلوب يعنى الفردية والذاتية ، أو ما يسمى أحيانا

« بالأصالة » فكيف نعلم الأسلوب اذا ؟ هذا هو الاختبار الأول للمحاولة التى تصدى لها أستاذنا أحمد الشايب · فهل ينجح فى اقامة صلة واضحة بين البلاغة القديمة التى تعتمد على القواعد ، والنقد الحديث (الرومنسى) الذى يدور حول ذاتية التجربة ؟ هل يستطيع أن يجعل البلاغة « علم أسلوب » ، والحديث عن الأسلوب حديثا فى علم البلاغة ·

الواقع ان الأستاذ الشايب يجد نفسه مضطرا ، فى الفصل الذى يعقده بعنوان « تكوين الأسلوب» ، الى الاعتماد على مفاهيم البلاغة القديمة دون غيرها · فتوسيع مفهوم الأسلوب بحيث يشمل كل عناصر العمل الأدبى التى تحدث عنها الأستاذ الشايب فى أصول النقد ، وهى الفكرة والعاطفة والخيال الى جانب العبارة ، حرى ان يلقى بالناشىء فى خضم لا نهاية له ما دام المعيار الوحيد للعناصر الثلاثة الأولى هو التجربة الانسانية مطلقة من كل قيد · واذن فلابد من الالتزام بالمفهوم الضيق للأسلوب الذى يحصره فى العبارة وحدها · وهنا يوصى الأستاذ الكاتب الناشىء « بأمرين اثنين ليوفر لنفسه الفوز بحسن التعبير » · أولهما : « لحرص الشديد على الدقة سواء فى أداء الفكرة أو فى صوغ الخيال » ، وثانيهما : « التصرف الشديد فى بناء الجمل والعبارات بتقديم بعض العناصر او تأخيرها وبالقصر أو الفصل والوصل حتى تكون العبارة صورة صادقة لما فى نفسه من المعانى وما فى وجدانه من تصور وموسيقى » · والأمر الأول هو « وضوح الدلالة » الذى جعله الأقدمون موضوع علم البيان ، والأمر الثانى هو « تآخى معانى النحو على حسب الأغراض التى يصاغ لها الكلام » ، وهو النظم كما عرفه عبد القاهر ، وهو أيضا موضوع علم المعانى كما قرره البلاغيون المتأخرون ·

وملامح الجديد فى عبارة الأستاذ أحمد الشايب لا تعدو ـ مرة أخرى ـ الاشارة الى نفس الكاتب ووجدانه وما فيهما من خيال وتصور وموسيقى · وهذه كلها أمور مبهمة لا يقوم عليها علم ، وان كان لعلم ما أن يشتغل بها فهو علم النفس لا علم الأدب ·

لا جرم أن النقد الرومنسى ، أو المتأثر بالرومانسية ، ينفر أشد النفور من الرسوم والقواعد كلها ، واذا تحدث عن الأسلوب أبى أن يلزمه حدود العبارة · فاذا تكلف دارس أن يصل هذا المفهوم الرومنسى بمفهوم البلاغة التعليمية استعصى عليه الأمر ، يبقى كلاهما بمعزل عن الآخر ·

ولكن ماذا عن محاولة الربط بينهما فى التذوق اوالنقد ؟

هذا هو الاختبار الثانى · ولا شك أن الخطب هنا أيسر ، فتذوق الأسلوب ، بمعناه الواسع المفضل عند الرومنسيين ، ربما استتبع الحديث عن تركيب طريف ، أو استعارة معبرة · ولكن الغريب أن الأستاذ الشايب حين يمثل لاختلاف الأساليب بأبيات مختارة لأبى تمام والبحترى والمتنبى فى العتاب ، نراه يعرض عن المفاهيم البلاغية اعراضا تاما ، فلا يحدثنا الا عن الرقة والجزالة والقوة والسهولة والسلاسة والعذوبة وديباجة الحرير واطراد الماء الجارى الخ · تلك العبارات الانفعالية التى يمكن أن يكون قد تأثر فيها بالقاضى على بن عبد العزيز الجرجانى صاحب الوساطة ، الى جانب تأثره بنفور المحدثين من الاصطلاحات البلاغية · وربما استرعت نظرنا هذه المفارقة العجيبة بين وظيفتى « الأسلوب » عنده · فالاسلوب ـ من حيث هو سمة للابداع الادبى، خاضع لرسوم البلاغة التقليدية الى حد كبير بل انه خاضع لهذه الرسوم خضوعا تاما رغم العبارات المتشحة بالعصرية التى عبرت عن ذلك ، أما من حيث هو مطلب للنقد الأدبى فلا مدرك له الا الانفعال ولا سبيل الى وصفه الا هذه الكلمات الانطباعية الخالصة ؟ واذا كنا قد لاحظنا أن أستاذنا الخولى لم يفرق بين البلاغة من حيث هى «فن» يلاحظ فى كلام البليغ ، والبلاغة من حيث هى « علم » يتجاوز الملاحظة الاولية الى تحديد الظواهر وتصنيفها ووصفها ، فان أستاذنا الشايب قد فعل ـ عمليا ـ ما هو أكثر من ذلك : فجعل عمل الناقد فنيا ، وعمل المنشىء نوعا من العلم التطبيقى · وهذه المفارقة لا توجد فى كتاب الأستاذ الشايب وحده ، بل هى سمة ظاهرة فى كثير من انتاجنا الأدبى الحديث ، ثم هى سمة حضارية لا تزال ماثلة فى كثير من جوانب حياتنا ، ولبحثها مقام غير هذا المقام ·

من هذا التخطيط لتاريخ كلمة « أسلوب » فى تراثنا النقدى يمكن أن نلاحظ أن معناها تفاوت عند القدماء والمحدثين جميعا بين العموم الشديد والخصوص الشديد ، وهو مع ذلك لا يخلو من تناقض · فعند القدماء تدل مرة على النوع الأدبى ومرة على صورة المعنى الجزئى ، وحينا على ترتيب الألفاظ وحينا على ترتيب المعانى · وهى عند المحدثين تدل غالبا على مطابقة الكلام لنفسية صاحبه ، بحيث يصح القول ان هناك عددا من الاساليب بقدر عدد الكتاب · ولكنها يمكن أن تدل أيضا (كما فى الكتب التى تؤلف للمدارس فى مادة النقد الأدبى) على أنواع الكتابة من نحو حديثهم عن « أسلوب علمى » و « أسلوب أدبى » · ثم انها اذا استخدمت فى تحليل نص أدبى معين دلت مرة على الروح والجوهر (وهنا يمكن أن تستخدم فى وصف الأسلوب كلمات انطباعية غير واضحة المعنى) ومرة أخرى على مجموع العناصر التى يتكون منها العمل الأدبى (كما يقولون) · وهى تتردد فى جميع الأحوال بين مفهوم قديم يسمح لنا بالحديث عن تعليم الاسلوب ، ومفهوم حديث يجعل الأسلوب شيئا مثل خلقة الانسان ، يمكن أن يحدث فى نفوسنا شعورا بالرضى او

النفور ولكننا لا يمكننا أن نحلم بتغييره ولا حتى تفسيره • ووراء هذه الأفكار المضطربة كلها اضطراب أعمق فى فهم العلاقة بين الفكر واللغة، وبين الاستعمال الفردى للغة والتقنين الجماعى لها • ومع أن علماء البلاغة المتقدمين قد قصوا الكثير من أطراف هذه المشكلة، فقد كان عملهم فى الجزء الباقى أوضح كثيرا من محاولات المحدثين •

وغنى عن البيان أننا اذ نعرض المعانى المتنافرة لكلمة « أسلوب » فى استعمالها المتداول بين الأدباء والنقاد، لا نعنى أن هذه المعانى كلها أو بعضها خاطئة بالضرورة • فعند بحث مسألة علميه، كثيرا ما يصدق المثل الذى يذكرونه عن الفيل وجماعة العميان • ان الحل لا يكمن ـ غالبا ـ فى انكار حقيقة الظاهرة أو رفض ماقيل فى تفسيرها، بل فى معرفة المدخل الصحيح لتفسيرها على نحو شامل • وقد رأينا أن القدماء ـ بوجه عام ـ تناولوا ظاهرة الأسلوب من مدخل التقاليد الفنية، وأن المحدثين تناولوها من مدخل التجربة النفسية والتعبير عن الذاتية • وكلا المدخلين لا يأخذنا الى قلب الظاهرة • فاذا نظرنا الى كل ذلك الحشد من الأفكار والنظريات عن الأسلوب وجدناها لا تجمع الا على شىء واحد : وهو ان الأسلوب يعتمد على اللغة • فى وسعنا اذن أن نقول ان الأسلوب ظاهرة لغوية، وأن نشرع فى تفسيره على هذا الأساس • والواقع أن « علم الأسلوب » لم يخط خطواته الأولى الا حين ارتكز على علم اللغة • وكان هذا التحول انقلابا فى الدراسات الأدبية، ولكنه جاء من قلب الدراسات الأدبية نفسها •

وبيان ذلك أن النقد الانطباعى أخذ يتراجع، منذ أوائل هذا القرن، أمام مدرسة نقدية جديدة أقامت عملها على النص الأدبى نفسه • بدلا من شخصية الكاتب • ويوجز الشاعر الناقد الانجليزى ت • س • اليوت موقف هذه المدرسة فى كلمة له مشهورة : « ان الشاعر لا يملك (شخصية) ليعبر عنها، ولكنه يملك واسطة معينة (يقصد اللغة) • انما هى واسطة وليست شخصية، واسطة فيها تتضام الانطباعات والتجارب بطرق متميزة وغير متوقعة • ولعل الانطباعات والتجارب التى تهم الانسان ألا تجد لها مكانا فى الشعر، وتلك التى تشغل مكانا مهما فى الشعر الا يكون لها الا نصيب ضئيل فى الانسان أو الشخصية • » (١٢)

واذا كانت هذه المدرسة النقدية قد تطرفت فى دعواها ـ وقتا ما ـ حتى زعم بعض أشياعها أن عالم الآثار الأدبية عالم مستقل عما عداه، ونسيت أن الظاهرة الأدبية ليست الا ظاهرة واحدة من جملة ظواهر انسانية، منها ما يتصل بالحياة الروحية للانسان ومنها ما يتصل بحياته المادية، وأن هذه الظواهر كلها تترابط فيما بينها بدرجات متفاوتة من القوة ـ اذا كانت هذه الدعاوى المتطرفة قد ظهرت هنا وهناك فى كتابات بعض أنصار النقد الجديد، فإن ذلك لا يقدح فى حقيقة أن هذه المدرسة استطاعت أن تنقل الدراسة الأدبيه من العناية بأشخاص الأدباء الى العناية بالأدب نفسه، وكان لذلك آثار عظيمة باقية فى المنهج • وكان لبعض أقطابها اجتهادات طيبة فى تحليل اللغة الفنية، كالذى ذهب اليه كلينث بروكس من أنها مبنية على « المفارقة » Paradox وهو رأى وجد ـ فيما بعد ـ تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب •

ولكن سلامة المنهج كانت تقتضى أن ينطلق البحث فى الأسلوب الأدبى من أبحاث علم اللغة العام، باعتبار ان الأول شعبة من الثانى، كما ان اللغة الأدبية نفسها ليست الا نوعا معينا من الاستعمال اللغوى •

وقد كان التطور الذى طرأ على علم اللغة منذ أوائل هذا القرن ممهدا لهذا اللقاء المثمر بين الدراسات اللغوية والدراسات الأدبية • لقد نشأ علم اللغة الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر، عندما كان المنهج التاريخى يبسط ظله على الدراسات الانسانية كلها، وما لبث هذا العلم الجديد أن احتل مكانا بارزا بين هذه الدراسات، حين أثبت أنه يتميز عنها بمزيد من الدقة والموضوعية • فقد استطاع باستخدام المنهج المقارن أن يثبت وجود قرابات بين مجموعات متعددة من اللغات، وكان طبيعيا أن يتجه معظم الاهتمام الى أسرة اللغات الاندو أوروبية، التى تنتمى اليها اللغات الأوربية الحديثة، ومن قبلها اللغتان اليونانية واللاتينية، كما تنتمى اليها اللغة السنسكريتية (اللغة الأدبية القديمة فى القارة الهندية) واللغة الفارسية • وكانت قوانين التغيرات الصوتية هى المفخرة الكبرى لهذه الدراسات التاريخية المقارنة، وان كانت قد شملت القواعد النحوية كما شملت المفردات •

واذا كان علم اللغة قد تميز ـ فى هذه الفترة ـ على سائر العلوم التاريخية بمزيد من الدقة العلمية، فقد تميز ـ من ناحية أخرى ـ على النحو التقليدى بايثاره للموضوعية العلمية • فالنحو التقليدى علم معيارى، ينظر الى اللغة على أنها كيان ثابت، ويستقرىء قواعدها ليصوغها فى شكل قوانين مطلقة لا يجوز العبث بها • أما علم اللغة الحديث ـ فى ظل المنهج التاريخى ـ فهو علم وصفى، يسجل ما يحدث فى اللغة أصواتا ومعانى، دون ان يحكم على ظاهرة ما بأنها صواب او خطأ • ولقد أجدى علم اللغة، فى هذه المرحلة، على الدراسات الأدبية فوائد كثيرة : منها أنه أرهف الحس التاريخى فى دراسة الأدب، وساعد على ادراك تغير القيم الفنية من عصر الى عصر، ومن اقليم الى اقليم، ومنها أنه قدم، من خلال المعاجم التاريخية، أداة بالغة الأثر فى فهم النصوص الأدبية، فجنب قراء الأدب القديم ودارسيه أخطاء مضحكة يقع فيها من لا علم له بتطور معانى الكلمات والتراكيب • على أن المنهج التاريخى

لم يلبث أن ظهر فيه نقص خطير • فقـــد أدى الى تكوين صورة مهزوزة للحاضر • فكيف يمكن أن نتصور هذا الحاضر تصورا مستقيما اذا كان كل ما نعرفه عنه هو أجزاء منفصلة بعضها عن بعض ، ولكل منها تاريخه الخاص ، لقد أخـذ علم جديد يبرز فى ساحة العلوم الاجتماعية ، ومعه منهجه الذى يحاول الربط بين الظواهر فى عصر واحد • ذلك هو علم الاجتماع الذى امتد تأثيره الى علم اللغة أيضا • ولا يكاد يشك أحد فى أن ســوسير (ـ ١٩١٣) الذى يعد بين جمهور علماء اللغة فاتح عصر جديد فى تاريخ هذا العلم ، قد تأثر بعـلم الاجتماع فى صياغة منهجه اللغوى ، وهو يتلخص فى دراسة اللغة بوصفها بناء اجتماعيا متكاملا • ومعنى ذلك أن موضوع الدرس يجب أن يحـــدد بلغة واحدة وعصر واحد ، ثم نشرع فى دراسة هذا البناء اللغوى مسلمين ـ نظريا ـ بأنه على قدر من الثبات • ومعنى كون هذا الثبات مسلمة نظرية فحسب أن الموقف مختلف هنا عنه فى حالة النحو التقليدى ، الذى يتصور أن ثبات النظام اللغوى واقع مطلق متعال يجب الخضوع له • ومعنى كون اللغة بناء أن هناك نظاما دقيقا يحكم العلاقات بين عناصرها : بين أصواتها من حيث هى بناء صوتى ، وبين مفرداتها وتراكيبهـــا من حيث هى بناء معنوى • ولم يلبث البحث فى « النظام » اللغوى أن فتح آفاقا جديدة للدراسات الاجتماعيـة التى انطلق منها ، بل للدراسات الانسانية بوجه عام ، هذا فضلا عن الدراســات اللغوية نفسها ، التى راحت تستكشف ميادين جديدة ، منها دراســة الأنظمة الفرعية المتعددة التى يحتوى عليها النظام اللغوى الواحد • هـــذه الانظمة الفرعية هى التى سماها اللغويون « أساليب » •

وهكذا بدأ علم الأسلوب الحديث علما لغويا • ولكن النقاد ما لبثوا أن استردوه من علماء اللغة • ولعـــل الاصح أن نقول ان الناقد فى هذا العصر أصبح ناقدا ولغويا • فهو يشبه الناقد القديم من هذه الناحية ، ولكن مع ملاحظة الفروق المهمة بين المفاهيم اللغوية القديمة والحديثة • وأصبحت معظم الدراسات النقدية الحديثة دراسات أسلوبية كما انصبت معظم الدراسات الأسلوبية على لغة الأدب • ولعلنا لا نبعد عن الصواب أيضا عندما نقول ان هذه الصفة تكاد تكون الصفة الوحيدة التي تميز جميع الدراسات الأسلوبية المعاصرة • ففى داخل هذه المنطقة العريضة على الحدود بين اللغة والادب تتعدد الاتجاهات والمناهج • ولكل اتجاه ولكـــل منهج مفاهيمهما الخاصة واصطلاحاتهما الخاصة • ان صورة علم الأسلوب ، فى أواخر السبعينات ، لا تزال كما وصفها المان سنة ١٩٦٤ : صورة « علم شاب ملىء بالنشاط والحيوية ، لم يكتمل ولم ينظم بصورة وافية حتى الآن ، فهناك كثير من التجارب ، وهنـــاك كثير من الأفكار فى حالة اختمار • وفى الوقت نفسه لا نجد اصطلاحات متعارفة ، ولا اتفاقا عاما على الاهداف والمناهج (١٣) » •

لعلنا نقول ان هذه الصورة شبيهة بما نجـــده عندنا ـ ولا سيما فى هذه السنوات الأخيرة ـ من اختلاط الأفكار وافتقاد المنهج • ولكن لا نخدعـــن انفسنا : فشتان ما بين اضطراب ناشىء عن الجهل وفقدان الثقة بالعقل وقعود الهمـــة عن الطلب ، واضطراب ناشىء عن الحرية الفعلية التى لا تفتأ تنبش عن المشكلات وتجرب كل الحلول وتناقش كل الفروض • ان علم هذا العصر كعالم هـــذا العصر : مجهول دائم وعقل مغــرى بارتياد ذلك المجهول •

هوامش

(١) « تاويل مشكل القرآن » ، تحقيق السيد أحمد صقر (القاهرة ١٩٥٤) ص ص ١٠ ـ ١١ •

(٢) « بيان اعجاز القرآن » ضمن كتاب « ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن » ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام (القاهرة ١٩٥٧) ص ٦٠

(٣) « اعجاز القرآن » بهامش « الاتقان فى علوم القرآن » للسيوطى (القـاهرة ١٩٣٥) ج ١ ص ص ٥١ ـ ٥٢ •

(٤) م•ن • ج ٢ • ص ٩٨ •

(٥) « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة (تونس ١٩٦٦) ص ٣٦٣ •

(٦) « مقدمة ابن خلدون » (القـــاهرة ، د•ث•) ص ص ٥٣٥ ـ ٥٣٦ •

(٧) J. Middleton Murry : The Problem of Style (Oxford, w. d.) pp. 7-8.

(٨) « فن القول » (القاهرة ١٩٤٧) ص ٦٢

(٩) م•ن ، ص ٢١٥

(١٠) « الأسلوب » (القاهرة ط ٤) ص ص ٤٠ ـ ٤١

(١١) م•ن ، ص ٤٣

(١٢) من مقال

Tradition and the Individual Talent

ـ والنقل عن كتاب

David Daiches : Approaches to Literature (N.J., U.S.A.) 1956), p. 145.

(١٣) Stephen Ullmann : Language and Style Oxford 1964) p. 130.

الأصول التراثية في نقد الشعر عند العقاد

الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد

(١)

يتوزع التراث الادبى الضخم الذى خلفه الاستاذ عباس محمود العقاد فى مجموعتين :

الاولى ، مؤلفات ابداعية ، تتمثل فى سبعة من الدواوين الشعرية التى نشرها تباعا فى الفترة الواقعة مابين سنة ١٩١٤ وسنة ١٩٥٠ ، وقصة واحدة ، هى قصة « سارة » المشهورة التى استمد أحداثها ، فيما يؤكد النقاد ، من تجربة عاطفية خاصة كان يعيشها فى أيام شبابه ، وهى تجربة انتهت بالفشل والقطيعة ، وتركت فى نفسه آثارا عميقة من الشك فى المرأة وعدم الثقة فى قدرتها على مواجهة قضايا الحياة .

والثانية : مؤلفات ودراسات ومقالات تتناول موضوعات مختلفة ، اسلامية وأدبية ونقدية ، كانت لها آثارها الواضحة فى اخصاب الفكر العربى الحديث ودفع الحركة الادبية : فى مصر والعالم العربى ، فى طريق جديدة من التطور المثمر والنمو الخلاق .

وليس هناك من شك فى ان دراسة هذا التراث الادبى ، بنوعيه الابداعى والتحليلى ، تحتاج منا الى وقت طويل وجهد ضخم ننفقه فى تتبع اصوله والكشف عن منابعه القديمة والحديثه ، وتقويمه فى ذاته تقويما يكشف عن دوره الحقيقى واثره الصحيح فى تطور الادب العربى الحديث . ومن ثم فاننا مضطرون الى ان نقصر الحديث فى هذه الدراسة المختصرة على جانب بعينه من جوانب هذا التراث الادبى الضخم ، هو « نقد الشعر » ، ذلك أنه من المعروف ان الاستاذ العقاد قد شغل طوال حياته الأدبية الخصبة ، فى دراساته ومقالاته وبحوثه الكثيرة ، بلون واحد من الوان النقد الأدبى ، هو « نقد الشعر » ، فلم يكد يعنى بتحليل شيء من تلك الاعمال القصصية والمسرحية التى كانت تموج بها البيئة الادبية فى مصر على ايامه موجا ، اذا استثنينا هذا القليل الذى كتبه حول مسرح شوقى ، بعنوان « قمبيز فى الميزان » ، فهو نقد لم يكن له عند العقاد من غاية سوى الحط من فن شوقى للتمثيل ، وتحطيم مكانته الشعرية ، وهو يدل على ان معرفة العقاد بطبيعة هذا الجنس الادبى واصوله الفنية كانت معرفة محدودة .

ومن الحق أن نسجل هنا أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما حول الشعر العربى القديم والحديث على السواء ، وهو تراث يمكن تصنيفه فى لونين متقابلين :

الأول : مقالات يغلب عليها طابع النقد النظرى ، وآراء العقاد فى هذا اللون من النقد هى التى تؤلف مايصح أن نسميه ، فى شىء من التجاوز ، « نظرية العقاد فى الشعر ونقده » .

والثانى : دراسات نقدية تطبيقية صدر فيها العقاد عن مناهج بعينها من مناهج النقد الغربى صدورا صارما وامينا ، وتوصل عن طريقها الى نتائج بعينها يتفق بعضها مع آرائه فى مقالاته التى كان يحتذى فيها للنقد العربى القديم ويختلف بعضها الآخر معه .

ونريد الآن ان ندخل الى دراسة **«نظرية العقاد فى الشعر ونقده » بهذا السؤال الذى** نتخذ من الاجابة عنه وسيلة الى تحديد مفهوم هذا الناقد الكبير للفن الشعرى واصول هذا المفهوم العربية والاجنبية ، وهو : هل صدر العقاد ، فيما كتبه من دراسات ونشره من مقالات عن الشعر والشعراء ، عن مفهوم نقدى محدد يمكن أن يشكل نظرية فى نقد الشعر ؟ وما عناصر هذه النظرية ، ان وجدت ، ومنابعها التى استقاها العقاد منها ، بوصفه كاتبا متنوع الثقافة ، قد تجمعت فى كتاباته روافد ثقافات ومعارف شتى قديمة وحديثة ، عربية واجنبية ؟.

ونحتاج للاجابة عن هذا السؤال الى ان نفرق ، عند النظر فى تراث العقاد النقدى ، بين هذين اللونين من النقد ، النظرى والتطبيقى ، فلكل منهما عناصره الفنيه المحددة ، واصوله الموروثة او الاجنبية التى نبع منها ، مما يجعل لكل منهما ، آخر الامر ، مفهوما نظريا خاصا .

وفيما يتصل باللون الاول الذى يتجه فيه العقاد اتجاها تنظيريا غالبا ، فيمكن التماسه فى مصدرين : احدهما ، مقالاته التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات على أيامه ، وقد جمع اكثرها فى كتبه : مطالعات فى الكتب والحياة ، وساعات بين الكتب ، ومراجعات بين الآداب والفنون ، ويسألونك ... وقد تناثرت فى هذه الكتابات على اختلافها وتباين بواعثها السياسية والاجتماعية والفنية آراء مختلفة فى طبيعة الشعر ومقوماته الفنية والموضوعية ووظائفه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أيضا . كما تناثرت فيها آراء اخرى عن حقيقة الصلة التى يجب أن تقوم بين الشاعر والشعر من جهه ، وبينهما وبين احداث الحياة من جهة أخرى .

ونحب ، قبل المضى فى محاولة فهم هذا التراث النقدى وتجريده فى قضايا عامة وتحليله ورده الى اصوله من تراث النقد العربى القديم أن نسجل بعض الملاحظات العامة عليه ، وهى ملاحظات نعتقد انه لايتيسر لنا فهمه وتفسيره فهما وتفسيرا صحيحين بدونها .

الملاحظة الأولى : ان آراء الأستاذ العقاد فى هذا اللون من النقد قد نبعت من غاية بعينها، ظلت تحكم تفكيره ، وتشكل مقاييسه النقدية ، وتحدد مواقفه من حركة الشعر العربى على ايامه ، هى تحطيم مكانة شوقى الشعرية خاصة ، وغيره من شعراء هذه الحقبة عامة ، من أمثال : حافظ وعبد المطلب والرافعى وغيرهم من الشعراء المعروفين بشعراء مرحلة الاحياء . ومغزى ذلك ان البواعث التى كانت تحرك العقاد خاصة ، وزميليه المازنى وشكرى عامة ، لم تكن فى حقيقتها بواعث فنية خالصة، تهدف الى التجديد الادبى الحق ، والتشريع للفن الشعرى على أصول نقدية جديدة فحسب ، وانما كانت محاولة غايتها تجريح شعراء هذه المرحلة ، وازاحتهم عن عرش الحركة الشعرية ليفسحوا لأنفسهم مكانا مرموقا فيها ! وقد كان لهذه الحقيقة أثرها فى طبيعة الآراء والأحكام التقويمية التى جاءت فى «الديوان» وغيره من مصادر هذا النقد الاخرى ، فقد فرضت على هذا النقد طابعا تحكميا وعدائيا غريبا ، أخذ ينشر ظلاله على هذا الحكم أو ذاك ، كما ورطت أصحابه فى بعض الاحيان ، فى مواقف نقدية وفنية متناقضة .

والملاحظة الثانية : ان المرحلة التى كان يعيشها الجيل الماضى ، وهى الواقعة بين اواخر القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين، كانت مرحلة ذات طابع احيائى حتمى ان صح هذا الوصف ، فقد اتجهت انظار المصلحين من الادباء والشعراء ورجال الدين فيها ، لاسباب عدة ، الى التراث الاسلامى والادبى القديم فى عصور العربية الزاهية ، يأخذون منه وينسجون على منواله ، وذلك بالاضافة الى تيار الثقافة الغربية التى اخضعوا الأخذ منها لقيود صارمة كانت غايتها المحافظة على الطابع الاسلامى والعربى فى مواجهة المد الاستعمارى الذى اخذ يتربص باستقلال العالم العربى ويسعى الى استعماره . وكان الشعر والنقد من اكثر الفنون الادبية تأثرا بهذا الجانب «التوفيقى» من الثقافة العربية القديمة والاوروبية الحديثة ، ومن ثم فقد اختلطت فى نصوصهما القيم الموروثة بالقيم الجديدة اختلاطا يخيل لمن ليست له معرفة وثيقة بالتراثين العربى القديم والأوروبى الحديث ، أنهما شىء واحد : اما عربى قديم او أوروبى حديث !

والملاحظة الثالثة : ان العقاد وزميليه ، وقد عايشوا هذه المرحلة وكانوا من عمد

الاصلاح فيها ، لم يكونوا بمعزل عن التأثر بهذا «الاتجاه التوفيقى» فى الثقافة العربية الحديثة بين القديم والجديد ، تأثرا كانت له آثار بارزة فى نتاجهم من الشعر والنقد . ولكن حقيقة هذا الجانب من الاحتذاء الفنى والنقدى للموروث قد غابت عن كثير من الدارسين المحدثين الذين لم يروا فى شعر العقاد وصاحبه وأفكارهم النقدية سوى وجه واحد ، هو وجه الثقافة الغربية التى شكلت أذواقهم النقدية ، وطبعت آراءهم فى الصناعة الشعرية بطابعها الخاص والمتميز . ولا نكاد نستثنى من هؤلاء الدارسين سوى ناقد واحد هو الدكتور عبد القادر القط ، الذى فطن الى هذه الحقيقة فى كتابه الرائد «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر»، فقد تتبع العناصر التقليدية القديمة ، من الصورة الى اللغة والمعنى ، التى تسربت من الشعر القديم الى شعر العقاد والمازنى وشكرى خاصة . ولعل ذلك يعود الى تلك الحقيقة ، وهى قدرة العقاد الخارقة على تمثل جميع ما يقرأ وهضمه وطبعه بطابعه الخاص بحيث يقطع مابينه وبين أصوله الاولى التى استقاه منها ، مما يجعل من اية محاولة نقدية للكشف عن المنابع الاصلية لتراث العقاد الادبى والنقدى عملا صعبا تدق اسراره على كثير من الباحثين . ويظهر ان العقاد نفسه كان واعيا بهذه القدرة العقلية الجبارة التى كانت تعيد خلق الاشياء وتركيبها ، لتجعل منها شيئا جديدا خاصا به هو نفسه ، فقد عبر عن اعتداده بفرديته واعتزازه بقدرته على الخلق والايداع فى مقدمة كتابه « مراجعات فى الأدب والفنون » تعبيرا طريفا بقوله :

« لو ان للخواطر يوم بعث ترد فيه الى مناشئها لخلت انها ستبعث معى فى جسد واحد يوم ينفخ فى الصور الموعود، او لعادت معى حيث كنا فى الحياة ، ولو كان لها شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين ، فانهما قد عشتها وغذوتها فلا أتخيلنى قائما بغيرها ، كما لايستطيع احد ان يتخيل جسده قائما بغير اعضائه ، او يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة ، يوم القيامة ، الى جثمان غير جثمانه ... اننى لا احسب تفكير الانسان الا جزءا من الحياة ونوعا من الأبوة ، فليس يسرنى أن تنمى الى افكار كل من أقلتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء اذا كانت غريبة عنى ، بعيدة النسب من نفسى ، كما ليس يسرنى ان ينزل كل من فى الارض عن أبنائهم وبناتهم ، ولو كانوا ابناء سادة او ذرية ملوك » .

اما الملاحظة الاخيرة : فتتصل بموقف الدارسين المحدثين من التراثين الشعرى والنقدى للعقاد خاصة وصاحبيه عامة ، وهو موقف يغلب عليه الاسراف والتعميم فى اطراء هذه الحركة النقدية الجديدة اطراء وتعميما يجعلان فى بعض الاحيان من كتاب «الديوان» وحده وثيقة نقدية جديدة فى مفهوم الشعر وتقويمه ، وبداية لمرحلة فى النقد لم يعرف الادب العربى القديم والحديث مايماثلها من قبل . والذى يعنينا من امر هذه الكتابات هو ماتركه الاسراف فى الثناء والمبالغة فى اصدار الأحكام من أثر على حريات الدارسين اللاحقين فى تقويم هذه الحركة النقدية تقويما سليما. ولعلنا واجدون فى النصوص التالية التى اجتزاناها اجتزاء من تلك الدراسات الخصبة المتنوعة حول العقاد وتراثه النقدى والادبى ، مايصور هذه الظاهرة تصويرا طيبا ، ويشخص طبيعة ماوضعته فى أيدى اللاحقين من الدارسين من اغلال :

● فالدكتور محمد مندور يصف دعوة العقاد وزميليه فى « الديوان » الى التجديد الشعرى والنقدى بقوله :

« وابرز ما ظهرت فيه ملكة الاستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته ، الدعوة الى التجديد فى الشعر الغنائى الذى يتكون منه تراثنا الشعرى التقليدى ، وهى دعوة كان الاستاذ عباس محمود العقاد وصاحباه شكرى والمازنى قد تاثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربى وبخاصة الانجليزى منه، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين ... وان يكن من العدل ان نقر للاستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثيل جميع مايقرا وهضمه، حتى يستحيل الى جزء من ذاته ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية ، حتى ليصعب أن نرجع هذا الراى او ذاك من آرائه الى هذا الاديب او المفكر الغربى او ذاك . فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكانها منبعثة من ذاته تلقائيا ... » .

● ويقابل الدكتور شوقى ضيف فى كتابه « مع العقاد » بين مدرسة الاحياء ومدرسة «الديوان» مقابلة غايتها جلاء دور العقاد الناقد فى النهوض بحركة نقد الشعر وتطويره ، فيقول :

« لا نكاد نصل الى أوائل العقد الثانى من القرن العشرين حتى ينهض فى شعرنا جيل جديد يفهم الشعر ووظيفته وغايته فهما يغاير فهم مدرسة الاحياء والبعث التى انضوى أصحابها تحت لواء البارودى من امثال شوقى وحافظ، وهى مدرسة ردت على الشعر العربى ديباجته المشرقة وحررته من اثقال القيود اللفظية البديعية وغير البديعية

كما حررته من الابتذال والاسفاف ، ووجهته الى التعبير عن مشاعرنا السياسية الوطنية وجوانب حياتنا الاجتماعية وعواطفنا الدينية والعربية ، وعني شوقى خاصة بأمجادنا الفرعونية ، غير انه هو ورفاقه لم ينقلوا الشعر نقلة واسعة ، فقد ظلوا متمسكين باصوله التقليدية فى الصياغة ، وظلوا يمدحون الخديوى عباس بينما الشعب من ورائهم يكره الخديوى كرها متاصلا فى نفسه له ولأسرته التى ظلمت مصر وطالما عبثت بحقوقها • بذلك اضطرب المثل الأعلى للشعر فى نفوس اصحاب هذه المدرسة ولم تستطع ان ترد للشاعر حريته الصحيحة ، بل قيدتها بماق لعله كان رياء كله ونفاقا ، وايضا فانها قيدتها بمقاصد الشعر القديم واغراضه ، غير صادرة عن عواطف صادقة الا قليلا » •

ثم يستطرد الدكتور شوقى فيوضح دور العقاد وزميليه ، اصحاب مدرسة الديوان ، فى التطور بالشعر ، فيقول :

« ولم تلبث ايدى العقاد والمازنى وشكرى أن تعاقدت على مناهضة هذه المدرسة متجهة بالشعر وجهة جديدة على اضواء ماقرات فى الآداب الغربية • وكانت قد توغلت فى قراءة هذه الآداب على اختلاف شعوبها وادبائها ونقادها ، حتى استوت لها صورة من الشعر تخالف فى خطوطها وظلالها صورة شعر مدرسة الأحياء والبعث أشد المخالفة ، صورة تقوم على أن الشاعر ينبغى ان يعبر فى شعره عن روح امته وعن نوازع نفسه ودوافعها الانسانية ، وعن الطبيعة وحقائقها الكونية ، نافضا عنه صور الملق والرياء • وهو فى تعبيره عن روح الامة لايقف عند الظواهر والاسماء والتواريخ والأحداث ، بل ينفذ الى ضميرها الداخلى ، شاعرا بقومه فى جميع ما ينظم من موضوعات ، حتى فى مظاهر الطبيعة وعواطفه الانسانية العامة • وهى صورة لابد أن تعود للشاعر فيها حريته ، فلايتقيد بالصياغة القديمة ولا بنقوشها الزخرفية ، انما يتقيد باداء المعانى فى عباراتها الصحيحة التى تستوفيها ، وأيضا لايتقيد بقيود القوافى الثقيلة المعروفة فى القصيدة الموروثة ، بل لاباس احيانا من المغايرة بين القوافى ، بل لامانع من أن ينظم من الشعر المرسل اذا وجد ذلك اكثر وفاء بمقصده » •

وقد كثرت مثل هذه الاحكام كثرة لافتة فى اقوال الدارسين الآخرين خاصة من تلاميذ العقاد ومريديه الذين تحولت على ايديهم الاحكام النقدية الخالصة الى عصبية نقدية ، اقامت بينهم وبين فهم آراء العقاد وتقويمها سدا منيعا لا يستطيعون تجاوزه • ولعله من خير الأمثلة الدالة على ذلك ، ما يقوله الدكتور عبد الحى دياب فى دراسته الضخمة « عباس العقاد ناقدا » :

« وفى هذا الجو الخانق لفردية الشاعر وحريته ونسيانه ذاته ومشاعره ووجداناته ، برز هؤلاء الشعراء الثلاثة من الشبان ، لانهم ضاقوا ذرعا بالحياة الادبية والفكرية فى مصر ، فاتجهت انظارهم صوب التراث العالمى من فكر وحضارة وادب يعبون منها بنهم شديد ، لترتوى نفوسهم الظمأى من ذلك التراث ، وفى الوقت نفسه قاموا بدراسة التيارات الفكريه والادبية المعاصرة فى العالم ، وخرج هؤلاء الشبان الثلاثة من ذلك كله بثورة عاتية ولوعة مضنية فى نفوسهم حين قارنوا بين تلك التيارات فى العالم وبين الحالة الادبية فى مصر ، فهالهم الامر بادىء ذى بدء لان مصر كانت متخلفة عن الركب الحضارى والفكرى والادبى والعالمى ، واشتدت تلك الثورة عتوا ، وهذه اللوعة اضناء ، حينما وجدوا ان منابر الادب فى مصر يتبواها شعراء مقلدون ••••• ومن هذا الصراع الناشب بين طموح هذا النفر من الشعراء واحلامهم وبين واقعهم المرير الذى يعيشونه فى ذلك الوقت ، وهم من الطبقة الكادحة ، اندفعوا يحطمون بمعاولهم كل عقبة كأداء تصادفهم ، وانكروا اصنام الادب وعملهم ، وطلبوا عملا اصلح منه وأوفى ، واحدثوا فى الحياة الادبية دويا هائلا فى جراة منقطعة النظير ، ويحمل هذا الدوى فى طياته تيارا جديدا فى مطلع هذا القرن العشرين » !

ويمضى الباحث فى وصف هذا الدوى الذى احدثته هذه الحركة النقدية حتى ينتهى الى عمل أصحابها الاكبر ، «الديوان» الذى اودعوه اسرار نظريتهم النقدية الجديدة ، فيقول :

« ويتضح مما تقدم انهم لم يدخروا وسعا فى سبيل ارساء اتجاههم الجديد الذى أتضحت معالمه فيما بعد فى «مدرسة الديوان» ، وانهم قد استخدموا من الاساليب انظمها ، وذلك ليصدم الشعراء الذين جمدوا على التقليد لا يريمون ولايبغون عنه حولا • ومن هنا لم يكن فى وسع هؤلاء الا ان يستخدموا مع المقلدين العنف فى الاسلوب مشوبا بالسخرية والتهكم ، وذلك لأنهم كانوا فى حالة من اليأس ونقطة التحول الفكرى الذى ادى الى محنة العقل والسريرة ، وذلك قبيل الحرب العالمية الثانية •••

وفى تصورنا ان موقف هذه المدرسة من القدماء واختلافهم فيما بينهم من حيث

الطبائع والامزجة ونظرتهم الى الحياة ، يذكرنا هذا الموقف بموقف شعراء البحيرة فى الأدب الانجليزى ، وموقفهم ممن سبقهم او عاصرهم من الشعراء او النقاد – وتتمثل هذه المدرسة فى كوليردج ووليام هازلت وروبرت براوننج – وموقفهم ممن سبقهم او عاصرهم من الشعراء والنقاد ... » .

وقد بلغت هذه العصبية لشخص العقاد وثقافته ونقده مداها فى مقدمة طويلة كتبها أحد مريديه ، هو الأستاذ خليفة التونسى ، لكتابه «فصول من نقد العقاد» – وهو كتاب تتركز قيمته العلمية فى انه يجمع بين دفتيه نماذج متنوعة ، قد رتبت ترتيبا جيدا من كتابات العقاد النقدية ، خاصة من مقالاته التى كان ينشرها فى الصحف والمجلات الادبية على أيامه ، والتى لم يتيسر جمع اكثرها بعد فى كتاب . ونقف ، هنا ، عند نقول مختصرة من هذه المقدمة ، او المدحة ، لنرى الى اى مدى يمكن أن يحول الحب والاعجاب بين الكاتب وبين مراجعة آراء من يدرسه او يؤرخ له من الادباء الكبار . وهو لون من العصبية الهوجاء التى شاعت فى البيئات الادبية القديمة والحديثة ، وكانت منبعا لكثير من الاحكام النقدية الجائرة على نحو مانرى فى موقف القدامى من شعر أبى نواس وابى تمام والبحترى والمتنبى ! وموقف اصحاب الديوان من شعر شوقى وحافظ وعبد المطلب وشكرى ، وادب طه حسين والرافعى والمنفلوطى ... ونختار من هذه النصوص الكثيرة بعضا مما يعكس انبهار الاستاذ خليفة التونسى بشخصية العقاد وعبقريته الادبية ، وهو انبهار كما قلنا كانت له آثاره السلبية على عقم آرائه فى عبقرية العقاد ومقاييسه النقدية :

١ – فهو يصف قوة شخصيته وعظمة عقله بقوله :

« ان العقاد لايقدم الينا من الافكار ما تعارف عليه الناس افرادا وجماعات ولو كان حقا ، ولا ما يصدقه فكر من مقررات غيره لما قام عليه عنده من صادع البراهين المنطقية ووكدته الملاحظات والتجارب العلمية . ولايقدم الينا الفكرة من مبتكراته وليدة يومها ولو أيدها الف برهان منطقى والف ملاحظة وتجربة علمية . انما تنبت الفكرة فى قريحته بذرة ، ثم تنشب جذورها فيها كالجنين فى مستقره ، ثم تتصل ايامها بايامه ، وتمتد سيرة حياتها مع سيرة حياته ، وهى خلال ذلك تتغذى بكل ما يتدفق من وجدانه من احساسات وافكار وعواطف واخيلة ، وكل مايعتلج فيه من هموم واشجان ... ولاتزال تنمو وتكبر وتنتقل من طور الى طور ، معانية كل مايعانيه من مواجد .. ثم تأتى المناسبة عن اى طريق فما هى الا اشارة يسيرة بعد مراجعة عاجلة قصيرة حتى يتم ميلاد الفكرة فى صورتها الاخيرة » .

– « ... ان هذا العقاد او هؤلاء العقاد مزاج من الشاعر والفيلسوف والرياضى والعالم والروائى ، ولكن شاعرية العقاد هى سلطان هذه الجماعة ، ورئيس هذا البرلمان من الكفايات التى يهيمن على امرها ويمدها جميعا بنشاطه ، وان كان يعول عليها كما تعول عليه دون عدوان ، فلكل منها حظها فى كل عمل بالقدر اللازم . وقريحته عالمية شاملة لاتقبل التخصص ...... فهو يختار من الموضوعات مايتحاشاه غيره ، وقد يختار موضوعا اختاره غيره قبله او بعده ، فتراه يقتحم امنع جوانبه التى لايفرد غيره بنفسه فيجترىء على اقتحامها . وهو يذلل صعوبات هذه الجوانب المنيعة بايسر جهد كما يذلل الجوانب المفتوحة ، ولذلك تجد فى كتاباته من هذا وذاك مالاتجد فى كتابات أحد غيره من شيوخ ادبائنا وناشئتهم . فمن امثلة تفرده بموضوعاته تفرقته فى شبابه بين الجمال والجلال كما نرى فى هذه المختارات ، واحاديثه عن الفنون واهلها كالتصوير والتمثيل والرقص والموسيقى والغناء ، والحملة الموفقة على شوقى فى وقت كمت فيه الافواه الا عن الثناء عليه ...» .

٢ – ويتعصب لمكانته فى عالم النقد الحديث بقوله :

– « فقد كتب العقاد ابو النقد الحديث الوف الصفحات فى النقد بعامة والأدبى منه بخاصة ، ولكنه ، ككتاب معظم المعلمين الكبار من اصحاب الرسالات العظمى ، اعتمد اكثر مايعتمد على ضرب الامثال لبيان منهجه وتقدير اصوله خلالها ... ان العقاد هو اول نقادنا المحدثين وأجهرهم صوتا واوضحهم سبيلا وابعدهم أثرا واوسعهم ثقافة واحياهم شعورا ، واعمقهم فكرا وابسطهم تعبيرا ، وهو وحده الذى يعد صاحب منهج فى الادب والنقد والفلسفة فيما وراء الطبيعة والمعرفة والقيم ومنها الاستتيقا Aesthetics ، وقد نادى بدعوته قبل أدبائنا بسنوات ، ثم تبعوه ولكنهم لم يبلغوا مابلغ فى الادب والنقد والفلسفة والشعر ...» .

وعلى هذا النحو تجرى سائر الدراسات الأخرى التى عرضت لتراث العقاد الأدبى ، متخذة من ترديد بعض المسلمات الشائعة اساسا لتحليل اعماله واصدار الاحكام التقويمية عليها – وهى مسلمات نستطيع تلخيصها فى مبدأين هما الأصالة والجدة .

وهذا كله ، مكانة العقاد الأدبية ، وتنوع ثقافته ، وقدرته على تمثل مايقرأ وهضمه ، واجماع الدارسين على اطراء ادبه ، وتعصب تلاميذه ومريديه لاصالة افكاره وجدتها ، قد

حالت دون مراجعة أفكاره مراجعة علمية صحيحة ، وجعلت من أية محاولة لردها الى اصولها التى اخذت منها مغامرة خطرة ، ذلك ان الفكر الادبى الحديث فى العالم العربى لم يبرأ بعد من داءين يلحان عليه منذ زمن طويل مضى، هما العصبية وتعميم الاحكام ، وهما داءان قد جعلا من النقد تقريظا ومديحا حينا ، وتهجما وتجريحا حينا آخر ، اكثر منه وسيلة لتفسير الاعمال الفنية وهداية المتلقين الى فهم اسرارها الجمالية . ولكنا على الرغم من ذلك كله سندخل الى عالم عباس محمود العقاد النقدى ، فى محاولة علمية صادقة لمراجعة آرائه فى نقد الشعر وردها الى اصولها من النقد العربى القديم والاوروبى الحديث .

(٢)

وعلى الرغم من أن الأستاذ العقاد قد خلف تراثا نقديا ضخما ، فانه لم يبسط فيه نظرية فى نقد الشعر بسطا علميا محددا ، وانما عرض لقضايا هذا الفن عرضا عاما ، ان شخص شيئا فانما يشخص ثقافة واسعة ، وعقلا جامعا لايكاد يقع على فكرة هنا او راى هناك حتى يجيء به وينظمه فى سلسلته الذهبية التى طالت وثقلت . وبذلك استحالت كتاباته الى متحف للاراء والافكار والقضايا النقدية التى تنوعت أصولها وتحالفت فلسفاتها • ومن ثم فان قارىء هذا التراث النقدى قد يعجب بمقدرة العقاد على الجمع والاستيعاب والتنويع ، او قل قد نزوعه هذه القضايا والآراء ، ولكن فى ذاتها بوصفها افكارا مستقلة من تراث العقاد النقدى لا عناصر متكاملة فى نظرية محددة . فاذا حاول ان يلم شتاتها ، ويوفق بين قضاياها فى «كل نقدى» واحد ، ان يصح هذا الوصف ، يؤلف نظرية متكاملة ذات فلسفة فنية محددة ، وجد نفسه عاجزا عن التوفيق بين هذا السيل من الآراء والفلسفات التى تنتمى الى مدارس متخالفة . ومالنا نبعد وفى كلام العقاد نفسه وكلام مريديه مايؤيد ذلك ويؤكده ، فهو يقول فى كتابه : «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» واصفا سعة اطلاعه ومدلا بتنوع ثقافته :

« الجيل الناشىء بعد شوقى كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين ماسبقها فى تاريخ الادب العربى الحديث ، فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الانجليزية ، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الادب الفرنسى ، كما كان يغلب على ادباءالشرق الناشئين فى اواخر القرن الغابر • وهى على ايغالها فى قراءة الادباء والشعراء الانجليز لم تنس الالمان والطليان والروس والاسبان واليونان واللاتين الاقدمين ، ولعلها استفادت من النقد الانجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الاخرى، ولا اخطىء اذا قلت ان هازلت هو امام هذه المدرسة كلها فى النقد ، لانه هو الذى هداها الى معانى الشعر والفنون واغراض الكتابة ومواضع المقارنة والاستشهاد .. وهذه المدرسة المصرية ليست مقلدة للادب الانجليزى ولكنها مستفيدة منه مهتدية على ضيائه ... ولقد كانت المدرسة الغالبة على الفكر الانجليزى الامريكى بين اواخر القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر هى المدرسة التى كانت معروفة عندهم بمدرسة النبوءة والمجاز، او هى التى تتالق بين نجومها اسماء كارليل ، وجون ستيوارت ميل ، وشيللى وبايرون ، ووردز ورث ، ثم خلفتها مدرسة قريبة منها تجمع بين الواقعية والمجازية ، وهى مدرسة براونج وتنيسون وامرسون ، ولونجفلو ، وبو ، ووتيمان ، وهاردى ، وغيرهم ممن هم دونهم فى الدرجة والشهرة ، ولقد سرى من روح هؤلاء الشىء الكثير الى الشعراء المصريين الذين نشاوا بعد شوقى وزملائه، ولكنه كان سريان التشابه فى المزاج واتجاه العصر كله ، ولم يكن تشابه التقليد والغناء ، او هو سريان جاء من تشابه فى فهم رسالة الشعر والادب لا من تشابه فيما عدا ذلك من تفصيل .... وخليل مطران من جيل احمد شوقى وحافظ ابراهيم .. وهو علم وحده فى جيله ولكن لم يؤثر بعبارته او بروحه فيمن اتى بعده من المصريين ، لان هؤلاء كانوا يطلعون على الادب العربى القديم من مصدره ويطلعون على الأدب الاوروبى من مصادره الكثيرة ولاسيما الانجليزية ، فهم اولى ان يستفيدوا اللغة من الجاهليين والمخضرمين والعباسيين • وليس للاستاذ مطران مكان الوساطة فى الامرين ، ولاسيما عند من يقراون الانجليزية ولا يرجعون فى النقد الى موازين الادب الفرنسى ، او الى الاقتداء بموسيه ولامرتين وغيرهم من امراء البلاغة فى ابان نشأت مطران ... ولابد ان يلاحظ ان شعراء مصر المجددين بعد جيل شوقى وحافظ ومطران كانوا جميعا من دارسى الانجليزية او دارسى الآداب الاوروبية من طريق اللغة الانجليزية • ولعل الاثر الذى احدثوه فى الثقافة المصرية هو الذى جنح بالاستاذ مطران الى ترجمة شكسبير والعناية به اكثر من عنايته بكبار الشعراء الفرنسيين، فهو كصاحبه شوقى قد تاثر بثقافة الجيل الناشىء بعدهما فى مصر ولم يؤثرا فيه » !

وقد أغرت هذه الاعترافات بما فيها من اسراف وتكثر واحداً من مريدى العقاد ، هو

الدكتور عبد الحى دياب ، بتتبع آراء العقاد النقدية وردها الى أصول غربية مختلفة ، فلسفية ونقدية ، لا فى اللغة الانجليزية وحدها، بل فى اللغة الفرنسية التى رأينا العقاد ينكر أخذه عن أدبها ، فلم يكد يترك للعقاد رأيا أو فكرة نقدية الا تعقبها فى هذا الادب او ذاك ، حتى بدا نقد العقاد كثوب مهلهل كثير الرقاع. وهو يظن أنه بذلك يطرى العقاد ويعلى من قدره ، حين يبرهن على معرفته الواسعة بالثقافات الاوروبية الحديثة . ونستطيع أن نجد فى هذه الفقرات القليلة مايؤكد هذا الاتجاه الغالب فى كتاب «العقاد ناقدا» .

- **« وفى تصورنا أن فهم العقاد للحق والفن يذكرنا برأى « وردزورث » حين ذهب الى ان الشعر أعمق ألوان الكتابة فلسفة ، وانه ينشد الحق . ولايعنى وردزورث بالحق ذلك الحق الذى يرتبط بفرد من الناس أو بمكان من الارض ، ولكنه يقصد الحق العام ذا الأثر الفعال ، (فهو) يقول : نعم، لست أعنى بالحق الذى يعتمد صدقه على برهان خارجى عنه ، بل أقصد الحق الذى تسكبه العاطفة فى القلب حيا نابضا » .**

- **... يلح العقاد على فكرة تتمثل فى ان تستمد العاطفة وقودها من داخل النفس لكى تكون صادقة ، وأن الشاعر حين تكون عاطفته جياشة فانه ليعرض عن المحسنات فى قصائده لانه يستغنى عنها بعاطفته التى تمور فى داخل نفسه فينفث هذا المَوران فى شعره .**

وفى تصورنا أن العقاد يلتقى مع الناقد الانجليزى « وليام هازلت » فى اعتماد الشعر على العاطفة ، اذ ذهب «هازلت» الى ان الشعر هو لغة الخيال والعواطف لأنه يتصل بكل شىء لذة وألما فى الانسان ...».

- **« وفى تصورنا ان هذا المنهج فى دراسة الشخصيات قد نظر فيه العقاد الى منهج « بلوتارك » فى دراسة العظماء ، ذلك ان بلوتارك ذهب فى مقدمة دراسة الاسكندر الى « أنه ليس من غرضه أن يكتب حياة الاسكندر او القيصر الذى قهر « بومبى » ولابد أن يكون واضحا لدى القراء أن غرضه ليس هو كتابة التاريخ بل الحيوان ....» .**

- **« والعقاد فى تعريفه هنا للادب يلتقى مع « شيللى » وغيره من الشعراء النقاد فى نظرته للعقيدة الشعرية ، وهى احد اجناس الادب ...» .**

- **« وبهذا الفهم لمهمة الناقد ازاء شخصية الشاعر نرى العقاد يطبق منهج سانت بوف (١٨٠٤ ــ ١٨٦٩)، ذلك لأنه كان يبحث فى الانتاج الادبى لا من حيث دلالته على المجتمع فحسب ، ولكن من حيث دلالته على مؤلفه ... » .**

(٣)

وهذه كما قلنا أمثلة قليلة من كثير يواجهنا فى صفحات الكتاب المختلفة ، ولم نسق هذا الحديث عن ثقافة العقاد الغربية لاننا ننكرها او نتشكك فيها ، وانما سقناه لغاية بعينها هى التدليل على هذه الحقيقة ، وهى أن العقاد وتلاميذه ودارسيه قد اغفلوا الاشارة الى اصول ثقافته من النقد العربى القديم اغفالا مثيرا ، يحمل كما قلنا من قبل ، من ليست له معرفة وثيقة بنصوص النقد القديم على تبرئة العقاد من الاخذ منها . ولايعنينا ، الآن على الاقل ، ان نقف عند هذا الاسراف وتلك المبالغة فى وصف العقاد لثقافته ، أو نحاسب خليفة التونسى وعبد الحى دياب على تعصبهما وسذاجة موقفهما من تراث العقاد النقدى ، على طريقة بعض القدامى الذين كانوا يجهدون انفسهم فى رفع مظنة السرقة والاغارة عمن يتعصبون لهم من الشعراء ، ولكن يعنينا ، للفصل فى هذه القضية على نحو يرضى ويريح ، أن نستخلص فى دقة تلك المبادىء والقضايا النقدية العامة التى كثر حديث العقاد عنها فى مقالاته ومقدمات دواوينه ، وهى حصيلة هذا اللون من النقد الذى قلنا ان العقاد كان يتجه فيه الى «التنظير» اكثر من اتجاهه الى التحليل والتعليل .

والناظر فى تراث العقاد النقدى يلاحظ أنه يدور على اختلاف قضاياه وتنوع أفكاره · حول أصلين هما : العاطفة والصدق · ومن هذين الاصلين نبعت ، أو قل تشكلت ، نظرة العقاد النقدية الى الفن الشعرى وقضاياه الفنية والموضوعية ، ووظيفته فى الحياة ، وصلته بمنشئه ، وتأثره بظروف البيئة العامة والخاصة من حوله .

(أ) العاطفة :

وقد عبر العقاد عن تلك الطبيعة الوجدانية للشعر تعبيرا طريفا فى هذه الابيات :

الشعر من نفس الرحمن مقتبس
والشاعر الفذ بين الناس رحمن !
والشعر السنة تفضى الحياة بها
الى الحياة ، بما يطويه كتمان
لولا القريض لكانت وهى فاتنة
خرساء ليس لها بالقول تبيان

مـادام في الكون ركن للحيـاة يرى
ففى صـحائفه للشـعر ديـوان !

« فالشعر ، فيما يقول العقاد ، نفثـة من نفثات الروح الالهية ، نفثة تفتح للشاعر مغاليق النفس الانسانية ، كى يحـولها الى أناشـيد فياضة بالأحاسيس والمشاعر ، أناشيد يتلقاهـا عنه الناس وكأنما فصلت من نفوسهم ، أو قل كأنما الحياة تخاطب الحياة ، أو ـ بعبـارة ادق ـ كأنما نطق الشاعر لا عن نفس واحدة ، وانما عن جميع النفوس .... » .

ولقد كان لغلبة هذا الجانب من العاطفة على شعر المازنى وشكرى اثره فى حماسة العقاد له وتبنى الدعوة اليـه وتفسـيره فى كتـاباته . ويتضح ذلك من مقـدمتين احـداهما لديوان شكرى والاخرى لديوان المازنى ، تعدان وثيقتين نقديتين عن اتجاهه ومقاييسه ، فقد حـرص فيهما على إبراز تلك الصورة التى كانت قـد استقرت فى نفوس هؤلاء الشعراء الثـلاثة عن الشـعر الوجـدانى وتفسـير اثـره النفسى والمعنوى .

ويستهل العقاد تقديمه لديوان شكرى بقوله: **« ليس الشعر لغوا تهـذى به القرائح فتتلقاه العقول فى ساع كلا لها وفتورها ... انما الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم لكل ماله ظاهر فى متناول الحواس والعقول ، وهو ترجمان النفس والناقل والامين» . ثـم ينتقل الى وصف الطبيعة الوجدانية الغـالبة على شعره فيقول : «اليوم يتلقى قراء العربيـة هذا الجزء الثانى من ديوان شـكرى فيتلقون صفحات جمعت من الشعر افانين ، ويرون فى هذه الصفحات نظرة المتدبر ، وسجدة العابد، ولمحة العاشق ، وزفـرة المتوجع ، وصـيحة الغاضب ، ودمعة الحزين ، وابتسامة السخر، وبشاشة الرضا ، وعبوسه السخط ، وفتور الياس ، وحرارة الرجـاء ، ويرون فيهـا الى جانب ذلك من روح الرجولة مايكظم تلك الاهواء ويكفكف من غلوائها ، فلاتنطلق الا بمـا ينبغى من التحمل والثبات . ان شعر شـكرى لاينحدر انحدار السيل فى شدة وصخب وانصبـاب ، ولكنه ينبسط انبساط البحر فى عمق وسـعة وسكون » .**

وقد تكرر الحاح العقاد على الصلة الوثيقة بين الشعر والوجدان ، فى مقـدمات دواوينه ومقالاته المجموعة فى كتـابيه « مراجعـات فى الآداب والفنـــون » و « مطـالعات فى الكتب والحياة » وفى غيرهما من كتبه الاخرى .... ـ فهو مثلا يعلق على ابيات اسماعيل صبرى فى الغزل والتشبيب التى يقول فيها :

يا لواء الحسن احزاب الهوى
ايقظـوا الفتنة فى ظـل اللواء

فـرقتهم فى الهـــوى ثاراتهم
فاجمعى الامر وصونى الابرياء

ان هذا الحسن كالمـاء الذى
فيـه للانفس رى وشـفاء

لاتذودى بعضـنا عن ورده
دون بعض واعدلى بين الظماء!

بقوله : « فهنا » ذوق وكياسـة ، وليس هنا عشق وحراره . ولن تذكرنا هذه الابيات بعاشق يهوى معشوقا يقف عليه نفسه ويطلب اليه ان

يقف نفسه عليه ، وانما تذكرنا بنديم قاهرى فى سهرة من سهرات الطرب ، يلتف مع صحبه بغانية أو مغنية يتلطف فى الزلفى اليها والثناء عليها ، ولايشعر من وراء ذلك بلوعة ولا غيرة من المنافسين ، قناعة منه بالراحة بين الاحزاب «والعدل بين الظماء» .

ويتابع العقاد فى كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» نقد نماذج اخرى من غـزل اسماعيل صبرى لينتهى الى هذا الحكم العام الذى يرفض فيه مايسميه ب «ادب الذوق» الذى يفتقر الى العواطف ويقـوم على التلطف العام فيقول !

« ولقد اخذنا على هذا الذوق ما اخذنا مرات بعـد مرات ، وقلنـا انه لايصلح مسبارا للفن الصحيح لأنه لايصلح مسبارا للحيـاة الصـحيحة ، وأن « التلطف العام» شىء ظريف فى لحظة من اللحظات او حالة من الحالات ، ولكنـه ليس هـو الحياة فى اعماقها ولا هو الشعور فى مثله الاعلى ، فليس التعبير عنه اذن هو كل مانطلبه من الشاعر ، ولا الرجوع اليـه هو كل مايدركه الناقد . وهـذه حقيقة سهلة ناصعة السهولة يحجبها الاعيـاء النفسى وحده عمن ضعفت نفوسهم وكلت طبائعهم وحسـبوا انهـم مثـل الذوق والشـاعرية لانهـم يجهلون مايجهلون ، ولايحسـون الا مايحسـون . ولو علموا انهـم مبتلون بالعى ، مصابون بالكلال ، لما شـمخوا حين ينبغى ان يطـرقوا ، ولانقدوا حين ينبغى ان يلتمسـوا المعرفة وينهضوا الى السؤال » .

ولا يختلف هذا الكلام فى شىء عما كان ينادى به «شكرى» من قبـل ومن بعـد ، ويحققه فى اشعاره التى لانشك فى اثـرها العظيم فى مقاييس العقاد والمازنى النقدية ، فهـو يقـول واصـفا وظيفة الشـاعر الفنية والعملية بأن الشاعر ليس هو الذى « يملأ أذهان قومـه بالمعانى والآراء الجليلة ، وانما الشاعر (هـو) الذى يملأ قلوبهم بالرغائب الجـديدة ، والذى يقوى عواطفهم ، لأن العواطف هى القوة المحركة فى الحياة .....»

ويقول محددا اصول الشـعر فى ثلاثة عناصر هى : العاطفة والخيال والذوق ، ان من كان شـعره ضـئيل الخيال اتى

شعره ضئيل الشان ، ومن كان ضعيف العواطف اتى شعره ميتا لا حياة فيه ، فان حياة الشعر فى الابانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ، ومن كان شعره سقيم الذوق ، اتى شعره كالجنين ناقص الخلقة .

وقد بلغت حماسة «شكرى» لهذا الجانب الوجدانى فى الشعر حدا جعله يطلب ، فى لغة تعليمية مباشرة ، من الشاعر أن « يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية ، وان يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته ، وينبغى ان يعود نفسه على البحث فى كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة» .... وقد لخص شكرى جوهر هذا الاتجاه الوجدانى فى بيت من الشعر جعلهعنوان ديوانه الاول الذى اصدره فى سنة ١٩٠٩ ، وهو :

الا يا طائر الفردو
س ان الشعر وجدان

والمهم ان ايمانالشاعر بهذا المذهب الوجدانى وصدوره عنه فى قصائده قد ترك بصماته واضحة على اتجاه العقاد النقدى كما قلنا . كما دعاه الى رفض فكرة الاغراض الشعرية والتسوية بينها ، واعتبارها وسائل موضوعية مختلفة للتعبير عن عواطف الشاعر ، فيقول العقاد :

« ليس شعر العاطفة بابا جديدا من ابواب الشعر كما ظن بعضهم فانه يشمل كل ابواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر الى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف ... الخ ولكن النفس اذا فاضت بالشعر اخرجت ماتكنه من الصفات والعواطف المختلفة فى القصيدة الواحدة ، فان منزلة اقسام الشعر فى النفس كمنزلة المعانى فى العقل، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل انها تتزاوج وتتوالد منه ، فلا راى لمن يريد ان يجعل كل عاطفة من عواطف النفس فى قفص وحدها .... وهناك فئة تريد من الشاعر ان يكون اكثر شعره تكلفا للحكمة فياتى بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة نصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصوغها شعرا من غير أن يكون قد احس للدعها فى ذهنه ، ولاشعر بقيمتها .. وانما حكمة الشاعر تبدو فى كل قسم من اقسام شعره سواء فى فن الغزل أو الوصف او الرثاء » .

والعاطفة ، من المبادىء النقدية التى انشغل بها النقاد القدامى وان لم يفردوا لها بحوثا مستقلة . ولعل ابن قتيبة من أوائل هؤلاء النقاد الذين وثقوا من الصلة بين الشعر والعاطفة ، ولدينا نصان يشرحان اتجاهه ، يفسر فى الأول عملية الابداع الفنى تفسيرا عاطفيا بقوله :

● **« .... وللشعر دواع تحث البطىء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ومنها الشرف ، ومنها الشراب ومنها الطرب ومنها الغضب . وقيل للحطيئة اىالناس اشعر ، فاخرج لسانا دقيقا كانه لسان حية فقال : هذا اذا طمع .... وهنا عندى قصة الكميت فى مدحه بنى امية وآل ابى طالب ، فانه كان يتشيع وينحرف عن بنى امية بالرأى والهوى ، وشعره فى بنى امية اجودمنه فى الطالبين، ولا ارى علة ذلك الا قوة اسباب الطمع وايثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الاخرة ...» .**

● **ويفسر فى الثانى هذه التركيبة الغريبه من الاغراض فى القصيدة القديمة تفسيرا يعتمد فيه على «العاطفة» اعتمادا واضحا ، فيقول «سمعت اهل الادب يذكرون ان مقصد القصيد انما ابتدا فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين عنها ، اذ كان نازلة العمد فى الحلول والظعن على خلاف ماعليه نازلة المدر ، لانتقالهم من ماء الى ماء ، وانتجاعهم الكلا وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان ، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ويصرف اليه الوجوه، وليستدعىاصفاء الاسماع ، لان التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله فى تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء ، فليس يكاد احد يخلو من ان يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال او حرام . فاذا استوثق من الاصغاء اليه والاستماع له عقب بايجاب الحقوق ، وحل فى شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحر الهجيرة وانضاء الراحلة والبعير ، فاذا علم انه أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التاميل وقرر عنده ماناله من المارة فى المسير ، بدا فى المديح فبعثه على المكافاة ، وهزه للسماح وفضله على الاشباه وصغر فى قدره الجزيل » .**

ولايشك القارىء لتراث العقاد النقدى خاصة ، وزميليه عامة ، فى ان هذين النصين ، على الرغم من النزعة التقريرية والنظامية الغالبة عليهما ، قد انحلا فى نقد العقاد وشكرى والمازنى ، ليؤلفا بعض هذه المبادىء التى تربط بين الشعر والعاطفة (الوجدان) أو تفسر عملية

الابداع الشعرى ، والوحدة العضوية ، والصدق الفنى والموضوعى .

ولم يحتذ العقاد ، فيما نعتقد ، آراء ابن قتيبة وحده ، وانما كان يحتذى آراء غيره من النقاد القدامى، من امثال قدامة بن جعفر وابن رشيق وحازم القرطاجنى وغيرهم ممن تغلب النزعة المنطقية التقريرية على مناهجهم النقدية، وتتشابه آراؤهم وأفكارهم مع آرائه وافكاره تشابها لايدع مجالا للشك فى حقيقة هذا الاحتذاء على نحو ماسوف نرى .

ونعتقد ان الحاح العقاد على «العاطفة» واعتبارها اصلا من اصول الفن الشعرى ، يعود فى الحقيقة الى تاثره باعتقاد قد أخذ ، منذ فترة طويلة مضت ، يسيطر على عقول النقاد القدامى ويوجه احكامهم على الشعر العربى القديم . هو أن هذا الشعر يفتقر الى عنصرى العاطفة والصدق الفنى بسبب استمرار سيطرة عدد من الاغراض التقليدية على بناء القصيدة القديمة من جهة ، وانحراف الشعراء بفنهم الى التكسب الخالص واحتذاء معانى السابقين وصورهم واساليبهم من جهة اخرى .

ويحتاج هذا الاعتقاد الى تصحيح ، ذلك انه قد تأسس على فهم ضيق لمعنى «العاطفة» فى الشعر ، ولوظيفة المديح الفنية والعملية — فالعقاد وكثير غيره من النقاد المحدثين ، يرون «العاطفة» فى تعبير الشاعر عن تجاربه الشخصية وحدها ، مع أن الشاعر يستطيع أن يكون ذاتيا ووجدانيا حين يعبر عن تجارب الآخرين وعواطفهم ؛ ويصور مظاهر الحياة من حوله تصويرا راعيا بمشكلات عصره الانسانية والاجتماعيه . وقد كان لغلبة النظام القبلى على طابع الحياة السياسية فى العصر الجاهلى اثره فى «ارتباط الشعر الجاهلى بالتعبير عن نشاط القبائل فى حبتها المفردة وفى علاقة بعضها ببعض ، سلما وحربا ، وتحالفا وصراعا ، فى سبيل القيم المادية والاجتماعية التى كانت محورا للحياة حينذاك . على أن تلك الوجوه ، وتلك العلاقات فى سلمها وحربها ، لم تبلغ حد السياسة بمعناها المعروف ... لذا ظل الفرد وثيق الارتباط بذلك الكيان الاجتماعى القبلى المستقل ، برغم ماقد يكون له من انتماء الى كيان أكبر كالقحطانية والعدنانية ، ولم يحس الشاعر الجاهلى بحدود تفصل حياته الفردية وتجاربه الخاصة عن حياة قبيلته وتجاربها ، كما يحس « المواطن » فى «دولة» تتميز فيها السياسة ونشاط الجماعة ومشكلاتها عن نشاط الفرد فى حياته الخاصة . وهكذا قامت القصيدة الطويلة، فى الغالب ؛ على المزج بين مايبدو أنه عواطف ذاتية خالصة وبعض أمور القبيلة فى الحل والترحال ، والحرب والسلم ، والقحط والرخاء . والحق أن تلك العواطف الذاتية لم تكن بعيدة عن أمور الجماعة ووجوه نشاطها ونمط حياتها الحضارية . فلم يكن النسيب والوقوف على الاطلال والرحلة الا تعبيرا من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحيه والحيويه للجماعة ، ولم يكن مادرج الدارسون على تسميته «غرض القصيدة الاصلى» الا تصورا لمشاركة الفرد فى امور تلك الجماعة مشاركة ماديه ونفسية : فالنسيب والوقوف على الاطلال، ووصف الرحيل والظعائن ، صور متكاملة لشعور عام بالفقد ، لم يكن خاصا بالشاعر وحده ، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها . والبطولات والايام والوقائع لم تكن مجدا للجماعة وحدها ، بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من افرادها ، لذلك تحدث الشاعر عن ابطال قبيلته كأنه يتحدث عن نفسه ، ووصف انتصاراتها ومفاخرها ، سواء شارك فيها أم لم يشارك ، كأنها من مقومات وجوده الذاتى ، ومن هنا كانت القصيدة الجاهلية التى تبدو متعددة الاغراض هى فى حقيقتها كيان متكامل فى جانبيها النفسى والفنى» .

وكما كان الشاعر الجاهلى يعبر عن ذاتيته من خلال تعبيره عن «ذاتية» قبيلته ، فقد كان الشاعر الاسلامى والاموى والعباسى يعبر ، هو كذلك ، عن هذه الذاتية من خلال تسجيله لاحداث البيئة السياسية والاجتماعية ؛ ومديحه لرجالاتها ، فقد كان قد تم بفضل الاسلام خلق مايعرف بالشعور القومى العام بين ابناء القبائل العربية بعضهم وبعض من جهة ، وبينهم وبين ابناء الامم المفتوحة من جهة أخرى، عن طريق تأصيل كثير من القيم الاخلاقية والاجتماعية اللازمة لاستقرار شعب متماسك متحضر ، وفى التمكين لولاء دينى عام أخذ ، منذ ظهور الاسلام ، يحل محل العصبية «القبلية» فى توثيق الصلة بين افراد المجتمع الاسلامى الجديد . ومن ثم فانه يجب على الدارس أن يفطن الى هذه الحقيقة ، وهى ان الشعر الاموى والعباسى يمكن فهمه وتفسيره والكشف عن ذاتية الشاعر فيه عن طريق احكام الصلة بين الشاعر وظروف البيئة من حوله ، سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية . ومغزى ذلك كله ان فهم «العاطفة» هذا الفهم الذاتى الضيق ، من شأنه ان يخرج بالشعر من دائرة «التعبير الوجدانى» لان الذى يعول عليه هو امتزاج تجربة الفرد بتجربة الجماعة ، بحيث تصبح هذه التجربة ذاتية وجماعية فى آن واحد ، وقد فطن العقاد فى احدى مقالاته الى هذه الحقيقة ، حقيقة احتفال الشعر بما يعرف بالعواطف الجماعية أو الانسانية ، تلك التى يعبر الشعراء عن طريقها عن عواطفهم الذاتية ، ولكنها فطنة الجدل المنطقى أكثر منها فطنة التحليل والتفسير .

(ب) الصدق :

وعلى الرغم من ان العقاد لم يتحدث عن مفهومه لصدق فى الادب حديثا مباشرا ومفصلا ، فان اشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة الى هذا المقياس النقدى ، يمكن — اذا ماجمعت وضم بعضها الى بعض — ان تلقى

ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته فى الادب عامة والشعر خاصة . واول مانلاحظه ان العقاد يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان فى العمل الشعرى ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين هذين العنصرين وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف بيئته الخاصة والعامة ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر واساليبه ، وصوره ومعانيه . وفى عبارة مختصرة ان الصدق الذى يؤمن به العقاد هو صدق المشاعر والعواطف والمواقف والمعانى والصور والاساليب . انه ، ببساطة ، «العصرية» التى تتمثل فى الصدق الفنى والصدق الخلقى . يقول العقاد فى مقدمة الجزء الثانى من ديوان المازنى ، مهاجما طريقة بعض الشعراء التقليديين فى تحقيق هذه العصرية بالعزوف عن وصف مظاهر البادية ، واسقاط الاسماء البدوية ، واستبدال مظاهر الحضارة الحديثة بها :

« حسب بعض الشعراء فى هذا العصر انه ليس على احدهم ان اراد ان يكون شاعرا عصريا الا ان يرجع الى شعر العرب بالتحدى والمعارضة ، فان كانت العرب تصف الابل والخيام والبقاع ، وصف هو البخار والمعاهد والامصار . وان كانوا يشببون فى اشعارهم بدعد ولبنى والرباب ذكر هو اسما من اسماء نساء اليوم ، ثم حور من تشبيهاتهم وغير من مجازاتهم بما يناسب هذا التحدى ، فيقال حينئذ ان الشاعر مبتدع عصرى وليس بمقلد قديم . وهذا حسبان خطاء اذا ما أبعد هذا الشعر عن الابتداع ، ولأخلق به ان يسمى الابتداع التقليدى ، لانه ضرب من ضروب التقليد ، فان اصحابه لايستطيعون ان ينظموا الا اذا وجدوا امامهم من يعارضونه ، فلو انك رفعت النموذج من امام اعينهم لوقفت الاقلام فى ايديهم فلا يخطون حرفا » .

ثم يمضى العقاد شارحا طبيعة هذه العصرية التى يدعو اليها بقوله :

« نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة ، لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون شعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى ، وهذا مزاج اول ماظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام الى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا من جهة الاغراض والانساق ، واما من جهة الروح والهوى فلايعسر على الناقد البصير ان يلمح مسحة القطوب حتى فى الابتسامة المستكرهة التى تتردد احيانا بين شفتيه » .

ويتابع العقاد حديثه فى هذه المقدمة القيمة مصورا طبيعة هذا الصدق الخاص والفنى بقوله :

« حسب الادب العصرى الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه انهم رفعوه من مراغه الامتهان التى عفرت جبينه زمنا ، فلن تجد اليوم شاعرا حديثا يهنىء بمولود ومانفض يديه من تراب الميت ، ولن تراه يطرى من هو اول ذاميه فى خلوته ، ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفا على المرافىء يودع الذاهب ويستقبل الآيب ، ولا متعضا للعطاء يبيع من شعره كما يبيع التاجر من بضاعته . وما بالقليل من هذه الروح الشماء فى الادب ان تجهز على ادب المواربة والتزلف بيننا او تردها الى وراء الاشعار ، بعد اذ كانت تنشد فى الاشعار وينادى بها فى ضحوة النهار» .

ولاتختلف آراء العقاد تلك فى العصرية والصدق الفنى والخلقى عما نجده فى اقوال الجاحظ وابن قتيبة وابن رشيق التى نجتزىء منها هذه النصوص الدالة :

١ ـ فيقول ابن قتيبة فى مقدمة « الشعر والشعراء» مهاجما الشعراء المحدثين الذين يزيفون تجارب القدماء الفنية :

« فليس لمتاخر الشعراء ان يخرج على مذهب المتقدمين ، فيقف على منزل عامر او يبكى عند مشيد البنيان لان المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافى ، او يرحل على حمار او بغل ويصفهما لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، او يرد على المياه العذاب الجوارى ، لان المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامى ، او يقطع الى الممدوح منابت الآس والنرجس والورد لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة » .

٢ ـ ويقول ابن رشيق فى كتاب « العمدة » موازنا بين طريقة القدامى وطريقة المحدثين ، **من خلال تعليقه على قول ابى نواس :**

صفة الطلول بلاغة القدم
فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لاتخدعن عن التى جعلت
سقم الصحيح وصحة السقم
تصف الطلول على السماع بها
أفذو العيان كانت فى الحكم
واذا وصفت الشىء متبعا
لم تخل من غلط ومن وهم

● . ٠٠٠٠ ولم أر فى هذا النوع أحسن من فصل أتى به عبد الكريم بن ابراهيم فانه قال : قد تختلف المقامات والازمنة والبلاد

فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند اهل بلد ما لا يستحسن عند اهل غيره ، ونجد الشعراء الحذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه وكثر استعماله عند اهله ، بعد ان لاتخرج من حسن الاستواء وحد الاعتدال ، وجودة الصنعة ، وربما استعملت في بلد الفاظ لاتستعمل كثيرا في غيره ...» .

● « وكانت دوابهم الابل لكثرتها وعدم غيرها ولصبرها على التعب وقلة الماء والعلف ، فلهذا ايضا خصوها بالذكر دون غيرها ، ولم يكن احدهم يرضى بالكذب فيصف ماليس عنده كما يفعل المحدثون ... **الا ان منهم من خالف هذا كله** فوصف انه قصد الممدوح راجلا ، اما اخبارا بالصدق واما تعاطى صعلكة ورجلة ...» .

● ويقول : «وقد ذكروا (اى اهل الحاضرة) الغلمان تصريحا ، ويذكرون النساء ايضا ، منهم من سلك في ذلك مسلك الشعراء (القدماء) اقتداء بهم واتباعا لما الفته طباع الناس معهم ، كما يذكر احدهم الابل ويصف المفاوز على العادة والمعتادة ، ولعله لم يركب جملا قط ، ولا رأى ماوراء الجبانه ، ومنهم من يكون قوله في النساء اعتقادا منه ، وان ذكر «فجريا على عادة المحدثين وسلوكا لطريقتهم، لئلا يخرج عن سلك أصحابه، ويدخل في غير سلكه وبابه ، أو كناية عن الشخص لمتنه أو حب رشاقته .. وكانوا قديما اصحاب خيام ينتقلون من موضع الى آخر ، فلذلك اول ماتبدأ اشعارهم بذكر الديار ، فتلك ديارهم وليست كابنية الحاضرة ، **فلامعنى لذكر الحضرى الديار الا مجازا لأن الحاضرة لاتنسفها الرياح ولايمحوها المطر** ، الا ان يكون ذلك بعد زمان طويل لايمكن ان يعيشه احد ... » .

● ويقول الجاحظ واصفا تلك المهانة التى اخذ يتردى اليها الشعر القديم بسبب المديح :

« ... وقال ابو عمرو بن العلاء : كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم الى الشعر الذى يقيد عليهم مآثرهم ويفخم شأنهم ، ويهول على عدوهم ومن غزاهم ، ويهيب من فرسانهم ويخوف من كثرة عددهم ، ويهابهم شاعر غيرهم فيراقب شاعرهم . فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ورحلوا الى السوقة وتسرعوا الى اغراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر ، ولذلك قال الاول : «الشعر ادنى مروءة السرى واسرى مروءة الدنى . قال : ولقد وضع الشعر من قدر النابغة الذبيانى ، ولو كان في الدهر الاول مازاده ذلك الا رفعة ..»».

(٤)

ونمضى مسرعين الى تقرير تلك الحقيقة وهى ان هذين الاصلين قد انتجا ، في نقد العقاد ، كما انتجا في نقد القدامى من قبل ، عددا من القضايا المتصلة بشكل الشعر ومضمونه ، وهى قضايا كثيرة ومتنوعة لانستطيع ان نقف عندها جميعا في هذه الدراسة المحددة ، ولكنا نتخير منها قضيه واحدة رئيسيه كثر دورانها في النقد القديم ، واحتفل بها الاستاذ العقاد احتفالا عظيما في مقالاته وكتبه ودراساته المتنوعة عن الشعر والشعراء ، هى : قضية الوحدة العضوية — ويحق لنا قبل المضى في المقابلة بين آراء العقاد وآراء النقاد القدامى في هذه القضية الفنية ، ان نقرر ان هذه المشابهة لاتقوم بين نقد العقاد والنقد القديم فحسب ، ولكنها تقوم بين نقده ونقد زميليه شكرى والمازنى وبين النقد القديم بعامه .

وفيما يتصل **بالوحدة العضوية** ، فقد ألح الاستاذ العقاد عليها الحاحا شديدا في نقده لشوقى متخذا منها اداة هدم وتقويض لمكانته وفنه . ومن المعروف ان مفهوم الوحدة العضوية في النقد الاوروبى قد تاثر ، فيما يتصل بالقصيدة الشعرية ، بآراء ارسطو في الملحمة والمسرحية «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة او الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا» . ولكن هذا التاثير قداتخذ في المذاهب الادبية الحديثة اشكالاً مختلفة لا سبيل الى الوقوف عندها في هذه الدراسة لتنوعها وتشعبها ، ولكنا نستطيع تلخيص الاتجاه العام الذى يحكم هذه الآراء ويحددها في ان الوحدة العضوية للقصيدة انما تعنى بناء القصيدة الشعرية بناء هندسيا محكما بحيث تخرج من بين يدى الشاعر كالكائن العضوى الذى لايمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر وهو بناء تتحقق فيه وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التى يثيرها هذا الموضوع ، ومايستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا تتقدم به القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهى الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور «لتكون اجزاء القصيدة آخر الامر كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته الفنية التى يؤديها عن طريق تسلسل الافكار والمشاعر والاحاسيس . وهذه دعوى سليمة من الناحية الفنية والجمالية . ونتساءل الآن هل طبق العقاد في دراسته لشعر شوقى خاصة وغيره من شعراء التقليد في مصر عامة تطبيقا صحيحا ؟ .

هذا سؤال لاسبيل الى الاجابة الصحيحة عنه الا عن طريق المقابلة بين آراء العقاد وآراء النقاد العرب القدامى ، ذلك ان الذى يلاحظه قارىء نقده لشوقى خاصة وغيره من شعراء التقليد عامه انه قد اعتمد على مفهوم الوحدة العضوية في النقد العربى القديم اكثر من اعتماده على مفهومها في النقد الاوروبى ، ولكن بعد صياغة هذا المفهوم القديم صياغة ذهنية ومنطقية

جديدة . ونستطيع فى اختصار شديد أن نلخص مفهومه للوحدة العضوية بأنها تعنى وحـــدة الموضوع والاغـراض التى تنبع من المشـــاعر الخاصة أكثر منها بناء عضويا محكما .

ولدينا من النصوص النقـدية التى تكشف عن هذا المفهوم وتعد مفتاحا الى آرائه فى وحـــدة القصـيدة ، نصـان يفسر فى اولهما وحـــدة القصيدة القديمـة تفسـيرا عاطفيا ونفسيا ، معتذرا عن هذا التفكك الظاهر فى بنائها ، فيقول العقاد :

« لقـد كان الرجل فى الجاهلية يقضى حياته على سفر لايقيم الا على نية الرحيل، ولايزال الشعر بين تخييم وتحميل ، بين نؤى تهيج ذكراه ومعاهد صـبوة تذكى هواه ، هجيراه كلما راح او غدا حبيبة يحن الى لقائها أوصاحبة يترنم بموقف وداعها. فاذا راح ينظم الشعر فى الاغراض التى من اجلها يتابع النوى ، ويحتمل المشقة، ثم نقدم بين يدى ذلك بالنسيب والتشبيب، فقد جرى لسانه بعفـو السليقة لا خلط فيه ولا بهتان » .

ويؤكد فى الثانى هذا المفهوم التراثي لوحدة الموضوع والاغراض فى القصيدة القديمة ، بمـا يلاحظه فى صناعة ابن الرومى من طول نفس وشدة استقصاء للمعانى واسترسال فيهـا . وبذلك يأخذ مفهوم الوحدة العضـوية بعده الموضوعى الى جانب بعديه النفسى والعاطفى ، فيقول :

« ان العلامات البارزة فى قصائد ابن الرومى هى طول نفسه وشدة استقصائه المعنى ، واسـترساله فيـه ، وبهـذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحـدة النظم ، وجعلوا القصـيدة أبياتا متفرقة يضـمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى الى عـدة أبيات ، وقل ان يتوالى فيـه النسق تواليا يستعصى على التقـديم والتاخـيـر والتبديل والتحوير ، فخالف ابن الرومى هذه السنة وجعل القصيدة « كلا » واحدا لايتم الا بتمـام المعنى الذى اراده عـلى النحو الذى نحاه. فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الاغراض ولاتنتهى حتى ينتهى مؤداها وتفرغ جميع جوانبه واطرافها ، ولو خسر فى سبيل ذلك اللفظ والفصاحة » .

ويخلص العقاد من اقرار هـــذه الوحـدة الموضوعية المتمثلة فى ترابط الاغراض والمعانى المختلفة فى القصيدة ترابطا نفسيا وعاطفيا ،وفى استـيفاد المعـانى واستقصـاء الى تحـديد الصورة المثالية للقصيدة ذات الوحدة العضوية المتماسكة بقوله :

« أن القصيدة ينبغى ان تكون عمـلا فنيا تاما يكمل فيه تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال باعضائه ، والصور باجـزائها ، واللحن الموسـيقى بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضـع او تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى يقوم كل قسم منها مقام جهاز من اجهزته ، ولايغنى عنه غيره فى موضـعه الا كما تغنى الاذن عن العين ، او القـدم عن الكف او القلب عن المعدة ، وهى كالبيت المقسم لكل حجرة مكانهـا منه وفائدتهــا وهندستها ولاقوام لفن بغـير ذلك حتى فنـون الهمج المتـابدين : فانك تـراهم يلائمون بين الوان الخـرز واقـداره فى تنسـيق عقـودهم وحليهم ، ولاينظمونه جزافا الا حيث تنزل بهم عماية الوحشية الى حضيضها الادنى ... » .

ثم ينتقل الى وصف مايسـميه بالتفكك فى رثاء شوقى لمصطفى كامل فيقول :

« وهـذه كومة الرمل التى يسـميها شوقى قصيدة .. نسأل من يشـاء أن يضعها على اى وضع فهل يراها تعود الى كومة رمل كما كانت ، وهل فيها من البناء الا احقاف خلت من هندسة تختل ومن مزايا تنتسخ ومن بناء ينقص ، ومن روح ساريه ينقطع اطرادها او يختلف مجراها، وتقريرا لذلك نأتى هنا على القصيدة كما رتبها قائلها ، ثم نعيدها على ترتيب آخـر يبتعد جد الابتعاد عن الترتيب الاول ، ليقرأها القارىء المرتاب ويلمس الفـرق بين مايصح ان يسمى قصيدة من الشعر وبين أبيات مشتتة لا روح لها ولاسياق ولا شعور ينتظمها ويؤلف بينها ...» .

وهذا المفهوم للوحدة العضوية الذى يحيلها الى وحدة بين الاغـراض والمعـانى تنبثق من المشاعر النفسية والعواطف الذاتية ، واستقصاء المعانى واستنفادها ، يتردد هنا وهناك فى كتب النقد القديم . ونختار من هذه الكتب نصوصا قليلة دالة من كثير يدور فيها دورانا واسعا ، ويسيل بين صفحاتها سيلا :

١ ـ يقول ابن رشيق مفسرا وحدة القصيدة القديمة المتمثلة فى ترابط أغراضها العـــاطفى والنفسي على نحو مارأينا فيمـا نقلناه عن ابن قتيبة :

« وللشعراء مذاهب فى افتتاح القصائد بالنسـيب لما فيـه من عطف القلـــوب واستدعاء القبول بحسب مافى الطباع من حب الغزل والميل الى اللهو والنسـاء ، وان ذلك استدراج لما بعده . ومقاصد الناس تختلف : فطريق اهـل البـادية ذكر الرحيل والانتقـال ، وتوقع البين ، والاشفاق منه ، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنين الابل ولمـع البروق ، ومر النسـيم وذكر الميـاه التى يلتقون

عليها والرياض التي يخلو بها من خزامى واقحوان وبهار وحنوه وعرار وما اشبهها من زهر البرية الذي تعرفه العرب، وتنبته الصحارى والجبال ..» .

(٢) ولعل اقرب الآراء القديمة الى آراء العقاد وأشبهها بها، وهو مايؤكد الصلة الوثيقة بين مفهومه لوحدة القصيدة ومفهوم القدماء لها، مايقوله الحاتمي وابن طباطبا .

● فأما الحاتمي فيقول محددا طبيعة هذه الوحدة في الشعر ومفهومه النقدي لها :

« مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد من الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه وتعفى معالمه . وقد وجدت حذاق المتقدمين وارباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محاجة الاحسان حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لاينفصل جزء منها عن جزء . وهذا مذهب اختص به المحدثون توقد خواطرهم ولطف افكارهم واعتمادهم البديع وافانينه في اشعارهم، وكأنه مذهب سهلوا حزنه ونهجوا دارسه ... » ثم اورد ابياتا للنابغة الذبياني علق عليها بقوله : « وهذا كلام متناسب تقتضي اوائله اواخره، ولايتميز منه شيء عن شيء، ولو توصل الى ذلك بعض الشعراء المحدثين الذين واصلوا تفتيش المعاني وفتحوا ابواب البديع واجتنبوا ثمر الآداب وفتقوا زهر الكلام لكان معجزا عجبا !» .

● وأما ابن طباطبا فيشرع للقصيدة الجيدة في لغة تعليمية مباشرة بقوله :

« ينبغي للشاعر أن يتامل شعره وتنسيق ابياته، ويقف على حسن تجاورها او قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولايجعل بين ماقد ابتدأ وضعه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس مافيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلايباعد كلمة عن أختها، ولايحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ماقبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر فلايتنبه على ذلك الا من دق نظره ولطف فهمه ... وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له، فيسمعون الشعر على جهة، ويؤدونه على غيره سهوا، ولايتذكرون حقيقة ماسمعوه منه ...» .

● ويقول : « **واحسن الشعر ماينتظم القول فيه انتظاما ينسق به اوله مع آخره على ماينسقه قائله، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب اذا اتفق تاليفها، فان الشعر اذا اسس تاسيس فصول الرسائل القائمة بانفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والامثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ... بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه اولها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ، ودقة معان وصواب تاليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصفه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا ... لاتناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولاتكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة مابعدها ويكون مابعدها متعلقا بها مفتقرا اليها» .**

ولم يتأثر العقاد بهؤلاء النقاد القدامى وحدهم في تحديد مفهومه للوحدة العضوية في القصيدة، وانما تأثر بغيرهم من الذين وقفوا عند هذا الجانب الفني من القصيدة، من امثال : عبد القاهر الجرجاني، والآمدي، وابن رشيق، وغيرهم من النقاد العرب، فهو يلتقي، مثلا، مع عبد القاهر الجرجاني في رفض «الحس» كوسيلة من وسائل تحقيق وحدة القصيدة عن طريق الربط بين معانيها، ويرد هذه الوحدة العضوية الى الصلة الوثيقة التي تقوم بين «التصور والعاطفة والملكة الشاعرة»، فيقول، في ساعات بين الكتب :

« ان الحس لايربط بين المعاني، وانما يربط بينها التصور والعاطفة والملكة الشاعرة . فاذا تعود الانسان أن يتصور وان يعطي وان يشعر تعود أن يدرك المعاني الواسعة والسوانح النفسية التي تتعدد فيها الظلال والجوانب والدرجات فيأتي بالفكرة لايستوعبها البيت ولايغني فيها الاقتضاب، واذا هو لم يتعود الا ان ينقل عن الحواس الظاهرة وقف ادراكه عند المتفرقات، فاغنته طفرة البيت عن تماسك الابيات » .

ولايختلف هذا عن ادراك عبد القاهر الجرجاني للعلاقة النفسية بين طرفي التشبيه، وهي علاقة وطأت له سبيل ادراك معنى الوحدة العضوية في الشعر ادراكا صحيحا ومتطورا بالقياس الى عصره ـ فيقول :

● **« .... ولكن البيت اذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الاتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجوهرة الثمينة مع أخواتها في العقد ابهى في العين، واملأ بالزين منها اذا افردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر» .**

ونستطيع على هذا النحو أن نمضي في المقابلة بين العناصر الاخرى المكونة لاتجاه العقاد في نقد الشعر، وبين آراء القدامى من نقاد العرب، لنقع هنا وهناك على هذا العنصر التراثي او ذاك الذي صدر عنه العقاد في تلك القضايا المتنوعة : اللفظ والمعنى (او الشكل والمضمون)، واللغة والاسلوب والاغراض، والصورة الشعرية، والشعر والفلسفة وغيرها من قضايا

النقد القديم والحديث ، مما يعنى ببساطة ان العقاد ، على عكس ما هو معروف ، لم يستمد مقاييسه فى نقد الشعر ، فى هذا اللون من النقد الذى قلنا انه كان يتجه فيه اتجاها تنظيريا او قل تعليميا غالبا ، من هازلت وهاينى وغيرهما من نقاد القرنين الثامن والتاسع عشر كما يقول، وانما استمد اصوله من الموروث النقدى ، متخذا من صنيع الشيخ حسين المرصفى ، رائد حركة الاحياء النقدى ، بداية ، كما اتخذ الشعراء على أيامه من البارودى أماما فى أحياء الشعر وتجديده . وقد أضفى العقاد على هذا الموروث شيئا من الجدة والحيوية التى تتمثل فى الصياغة المنطقية المنضبطة ، والنزعة الوجدانية التى استمدها من قراءاته لمختارات من الشعر الرومانسى منشورة فى « الكنز الذهبى» The Golden Treasury ،

اكثر مما استمدها من قراءاته النقدية فى الآداب الغربية المختلفة ـ مما يحملنا على أن نعده واحدا من اتباع مدرسة الاحياء الذين خطوا بالنقد بعد مرحلة الشيخ حسين المرصفى خطوة واسعة لم يقف فيها عند حد احياء القديم وانما تجاوز ذلك الى تطعيمه بالثقافة الاوروبية التى تمثلت كما قلنا فى الصياغة المنطقية والروح الوجدانى ، كما تمثلت فى اصطناع صيغة نقدية جديدة فى دراساته الخصبة لشعر ابن الرومى وعمرو بن ابى ربيعة وابى نواس ، وهى دراسات اخلص فيها لمنهج نقدى بعينه هو فى حقيقته مزيج من منهجين أوروبيين فى نقد الشعر وتنويمه ، هما : منهج فرويد النفسى ، ومنهج سانت بيف العلمى ـ وقد توصل من خلال هذه الصيغة النقدية المركبة الى آراء ونتائج لا نشك فى جدتها وان كنا نلاحظ عليها الاحتفال بالشاعر اكثر من الاحتفال بالشعر ! وهو على كل حال نوع من النقد يحتاج منا الى وقفة خاصة ٠

وبصرف النظر عن جدة آراء العقاد فى نقد الشعر او عدم جدتها ، فانا نحب ان نسجل عليه هاتين الملاحظتين : الاولى أن هذا النقد ، فى اتجاهيه التراثى والاوروبى ، لايشخص نقد الحركة الرومانسية تشخيصا صحيحا على عكس ما يعتقد كثير من الدارسين ، والثانية أن الأستاذ العقاد كان حريصا على توظيف هذين اللونين من نقد الشعر توظيفا غريبا : فاصطنع الاتجاه التراثى فى دراسة حركة الشعر الحديث على ايامه ، كما اصطنع هذه الصيغة المؤلفة من النقد النفسى والعلمى فى دراسة الشعراء القدامى !.

ويبقى أخيرا سؤال يحتاج الى اجابة هو : هل التزم الاستاذ العقاد خاصه فى دواوينه التى اخذ ينشرها تباعا حتى سنة ١٩٥٠ بهذه الافكار والمبادىء التزاما فنيا فى نظم أشعاره ؟ هذا سؤال يحتاج الى وقفة اخرى نحلل فيها نماذج من شعر العقاد تحليلا يكشف عن مقوماته الفنية الحقيقية ويضعه فى مكانه من حركة الاحياء الشعرى كما وضعناه فى مكانه من حركة الاحياء النقدى ـ ونصحح فيها كثيرا من تلك المسلمات الشائعة عن شعره على نحو ماحاولنا فى البحث عن الاصول التراثية لآرائه النقدية ، بل ونستكمل عن طريقها بناء تصورنا عن اتجاهه فى نقد الشعر ، وهذه محاولة شاقة لانشك فى إنها سوف تتعرض لكثير من الهجوم والتحدى ، لان تصحيح المسلمات ليس عملا عاديا تتقبله العقول ببساطة . ومع ذلك فسوف نمضى فيها الى نهايتها ، ذلك انى أومن ايمانا عميقا بأن حاجتنا الى تصحيح المسلمات الشائعة وغير الصحيحة فى الحركة الادبية الحديثة والمعاصرة فى مصر والعالم العربى اكثر من حاجتنا الى رفع شعارات التجديد هنا وهناك، وافتراض وجودها .



الدكتور جابر عصفور

تعارضات الحداثة

هناك ، لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية فى التراث العربى ، ولكن أهم هذه العوامل ، فى القرنين الثانى والثالث الهجريين ، هو ما طرأ على الشعر العربى نفسه من تغير لافت ، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون ، ابتداء من بشار بن برد (ـ ١٦٧ هـ) وصالح بن عبد القدوس (ـ ١٦٧ هـ) مرورا بأبى نواس (ـ ١٩٩ هـ) وانتهاء بأبى تمام (ـ ٢٢٩ هـ) • ولقد تجلى هذا التغير فى مجموعة من الخصائص ، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم ، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التى كانت مثالا يحتذى •



ولقد أطلق القدماء ، من معاصرى هؤلاء الشعراء ، صفة « المحدثين » عليهم ، وهى صفة تنطوى على احساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم • وجعلوا من بشار رأسا لمذهب متميز ، فهو « أستاذ المحدثين وسيدهم » ، لأنه « سلك طريقا لم يسلكه أحد فانفرد به » (١). وعدوا شعر أبى تمام قمة تصاعد هذا المذهب ، بكل محاسنه ومساوئه • وكما أطلقوا على هذا المذهب « طريقة المحدثين » اطلقوا على نتاجه الشعرى صفة « البديع » ، وهى صفة تعنى الصياغة على غير مثال سابق ، فتنطوى على المفارقة . لأنها تشير الى الأولوية فى الوجود ، والمخالفة للمعهود • وكأن البديع من هذه الزاوية ، وصف لنتاج « المحدثين » ، على نحو يقارب ما بين صيغتى اسم المفعول فى « المبدع » و « المحدث » ، من حيث ان كليهما وصف لنتائج ، يمثل ابتداعه واحداثه خروجا على ما هو ثابت ، ومخالفة لما هو « قديم » •

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه « مذهب المحدثين » ـ أو طريقتهم ـ الى تلبية مطالب جديدة ، نشأت لدى المبدعين والمتلقين ، بفعل تغير الزمن ، فقيل ان شعر المحدثين « أشكل بالدهر » ، كما أنه « أشبه بالزمان » ، وان « الذى يستعمل فى زماننا انما هو أشعار المحدثين » • (٢) والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة ، عند المبدعين والمتلقين ، الى مجرد الجدة ، على أساس أن لكل جديد لذة ، فيما يقول ابن المعتز (ـ ٢٩٦ هـ) ؟ أم ترجع هذه المطالب الى تغير الزمن ، وتقلب الاحوال ، وبالتالى تغير الاذواق ؟ أم أن هذا كله يرتد الى أسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من ادراك • ربما أداه من وظائف ، وما واجهه من هجوم ، وما أثاره من مشاكل ؟ • ولعل هذه الأسئلة تقودنا الى الاخطر ، فنطرح السؤال الاهم عن ماهية « الحداثة » التى عدت مرادفة لهذا المذهب ، وكيفية فهمها وتحديدها •

لقد قيل : ان أبا نواس « تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه » ، وان أبا تمام « أراد البديع فخرج الى المحال »(٣)

« الاغراق » لفظ يشير الى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة ، كما أن « المحال » من الكلام ما عدل به عن جهته ، التى تعارفت عليها الجماعة أيضا · وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع ، ومبدع ومجتمع ، وماض وحاضر · كلاهما تجسيد لتعارض فى الادراك ، فما يراه البعض احالة واغراقا من منظور ، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف · لكن التعارض يظل قائما بين منظورين ، يرتبط كلاهما بادراك مخالف ، على مستويات متعددة ، لا يمكن فهم المحدث ـ البديع » دونها ·

ويقودنا هذا كله الى « الحداثة » · ولنلاحظ منذ البداية، أن «الحداثة» ، كصفة مصدرية ، تختلف فى شمولها عن صفتى اسم المفعول ، فى « المحدث » و « المبدع » · أن صيغتها المصدرية تشير الى شمولها ، وتقرنها بنظام من التصورات ، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له · واذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبىء عن خلافها الكمى مع صيغة « المحدث » و « المبدع » من ناحية ، وصيغة « الحديث » و « البديع » من ناحية ثانية ، فان نفس الصيغة تنبىء عن تشابه كيفى ، على المستوى الدلالى ، بين صيغ متباينة ، تشير الى مستويات متعددة من تعارض جذرى واحد ، بين طرفين أساسيين ·

لقد قيل ان « الحديث » نقيض « القديم » ، كما قيل ان الحداثة » نقيض « القدم » · (٤) وكلاهما قول يشير الى أن ما يقع فى دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع فى دائرة القدم · ان وجود أحدهما نفى لوجود الآخر ، كما أن فهم أحدهما لا يتم الا بفهم تعارضه مع الآخر · على أن هذا التعارض ليس تعارضا بين عنصرين بسيطين ، وانما هو تعارض بين نظامين ، يقوم كل منهما على مستويات متعددة ، تتجاوب عناصرها وتتوازى فى علاقات ، تصنع الصورة الكلية للنظام ، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون ادراك علاقاته بغيره ·

واذا توقفنا ، مثلا ، عند التعارض الدلالى الذى يلازم وجود لفظ « المحدث » ، رغم غياب نقيضه الذى لا تغيب فاعليته السياقية ، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التى تشمل مجالات دينية وفكرية ، وجمالية · ان « المحدث » يرتبط باحداث شىء على غير مثال ، فيقود الى « احداث » البدعة على مستوى الشرع ، وبالتالى الى مخالفة أهل البدع والاهواء لاهل السنة فى الاعتقاد ، مما يقودنا الى مستوى ثان ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل فى الفكر ·وذلك مستوى لا ينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالاحداث فى الأدب ، مما يفضى الى مذهب « المحدثين » من الشعراء ، واختلافه عن مذهب « القدماء » ·

ان كل هذه المستويات تتجاوب فى علاقات ، تشكل نظاما من التصورات ، يجعل من الحداثة طرازا من الادراك الشامل ، ينطوى على « الابداع » فى الفن ، و « الاحداث » فى الفكر ، وينتج عنه « المحدث » بكل مستوياته التى نحاول التعرف عليها ، من مستوى الشعر خاصة ·

لنقل ان « الحداثة » ، فى الشعر ، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضى مع الحاضر ، فى محور زمانى فحسب ، بل تقوم على أساس من تعارض آخر ، فى الحاضر نفسه ، على مستويات متعددة · والشاعر « المحدث » ، بهذا الفهم ، هو الشاعر الذى يبدع فى الحاضر مقابل الشاعر الذى أبدع فى الماضى ، كما أنه الشاعر الذى يرتبط بجانب متقدم فى الحاضر مقابل الشاعر الذى يرتبط بجانب ثابت فيه · والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير الى تغير فى الادراك نتج عن تغير فى علاقات الحاضر · وبمجرد أن يعى الشاعر هذا التغير فى العلاقات ، ويحاول صياغته ابداعا ، فانه يدخل فى تعارض له أكثر من جانب ·

انه ينطلق من الحاضر المتغير الذى يعيش فيه ، بكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات · وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس فى حالة سكون ، بل فى حالة حركة ، وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة ، يرتبط بعضها بما هو قائم ، وبالتالى بمحاولة تثبيته ، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن ، وبالتالى بمحاولة تحقيقه · وينطوى وعى الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر ، بين نقيضين ، على نوع من الاختيار بالضرورة · انه يختار سبيل الممكن ، وليس سبيل ما هو قائم · والاختيار ، من هذه الزاوية ، يعنى تبنى موقف جمالى يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية ، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره · وبمجرد أن يختار الشاعر ، أو يتبنى موقفا ، فانه يدخل فى تعارض مع من يعيش فى عصره ، ممن لا يشاركه نفس الاختيار أو التبنى ·

ولن يصطدم الشاعر ، فى هذه الحالة ، بأذواق القراء فحسب · بل بمؤسسات اجتماعية ، وأنظمة فكرية ، ونقاد ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة على ان التعارض يزداد عمقا عندما يؤمن الشاعر بضرورة اعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره ادراكه المحدث ، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه الى تراث الامم الاخرى ، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه مما يؤدى الى تعارض آخر مع عناصر فى الحاضر وعناصر توازيها فى الماضى ، فنواجه ، بالتالى ، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد ، فيحدث تعارض آخر بين اطارين مرجعيين فى الحكم بالقيمة ، على عناصر الموروث من الماضى · ويزداد هذا التعارض تعقدا عندما يحاول الشاعر الافادة ، فى تشكيل ادراكه ، من كل أشكال الفكر المعاصر له ، أى الفكر الذى يوازى ابداعه الشعرى · وعلى رأس هذا الفكر ـ فى حالة بشار وصالح بن عبد القدوس وأبى نواس وأبى تمام ـ الفلسفة ، وما يتصل بها مما سمى « علوم الأعاجم » · وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل ، على مستوى الفن والاعتقاد ، فنسمع شجارا حول كفر الشعراء وايمانهم مثلما نواجه خلافا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومغامرة الفكر ، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على « عمود » الاقدمين، فيظل مجرد « ديوان » للعرب يجمع المآثر ويسجل الاحساب ·

ان وعى الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعنى وعيا بمسئوليته ازاء وضع تاريخى للحاضر وتراث أدبى للماضى ، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء « المحدثين » على أساس أنها حالة وعى متغير ، يبدأ بالشك فيما هو قائم ، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به ، ويتجاوز ذلك الى صياغة ابداعية جذرية لتغير حادث فى علاقات المجتمع ، ليجسد موقفا من هذا التغير ، بصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضى ، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر ·

والنتيجة الطبيعية التى تحدث نتيجة هذه الحالة ، هى

تلك الصدمة التى تبدء وعى المتلقى · انه يدرك ، فجاة ، أنه ازاء شىء مختلف ، كما لو كان كل شىء يبدأ من جديد ، وكما لو كان كل شىء يكتسب معنى جديدا · والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة· واما أن يرى المتلقى · فى النتاج الشعرى المحدائة · تجسيدا لشىء يستشعره ، ويفتش عن لغة ابداعية تصوغه ، فيستجيب للحداثة ، استجابة موجبة ، يكتسب معها خبرة جديدة ، تمكنه من ادراك مستويات التغير فى حاضره فيصبح من أنصار الشعر المحدث · واما أن يرى المتلقى ، فى هذا النتاج · احالة واغراقا ، أو انحرافا حادا ، يهدد كثيرا أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعى ، فيستجيب الى الحداثة استجابة سالبة · وقد يرى فيها شرا مستطيرا يتهدده ، على مستويات عدة · وقد لا يرى فيها خطرا مباشرا ، لكنه يظل يتوجس منها ، لأنها تربك أنسقته الادراكية ،فينظر اليها فى ريبة ، تجسدها دهشة الاستنكار التى تقول : « اذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل · » وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين ، تنشأ استجابات ثانوية ، تتجه صوب الايجاب أو السلب · لكن تظل صدمة الحداثة ، فى الشعر ، تولد استجابات متعارضة ، فتؤدى الى نوع من التعارض والانقسام يصبح أكثر جذرية ، عندما تكون حالة الوعى المتغير ، فى الأدب ، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى ، فى بنية الوعى الاجتماعى كله · وعندئذ يصبح التعارض بين « القدماء » و « المحدثين » ، فى الشعر ، عنصرا عضويا من تعارض جذرى يشمل المجتمع كله ، فى لحظة من لحظاته التاريخية ، كما تصبح « الحداثة » نظاما شاملا من تصورات وعى متغير ،ينطوى على مستويات مترابطة ، منها الشعر ·

- ٢ -

ان حداثة الشعر ،عند بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبى نواس وأبى تمام قرينة مواقف متميزة ، من مثلث القيم الذى ينطوى على تصورات شاملة ، متداخلة بالقطع ، تبدأ بالانسان ، وتشمل العالم ، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالانسان والعالم · ولذلك رمى غير واحد منهم بالزندقة ، فسجن البعض وقتل البعض الآخر ، كما رمى غير واحد منهم بالشعوبية و « الشعوبية » لفظ مراوغ ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية ، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية · ونفس الأمر فى « الزندقة » التى ترتبط ارتباطا أوضح بمخالفة التصورات الدينية ، التى توارثتها الجماعة الاسلامية · واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين، المتداخلتين ، يعنى طرحهم لتصورات مخالفة ، ومواقف مضادة ، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الانسان على السواء ·

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير فى شكل القصيدة وأساليبها ، بل كان ، قبل ذلك ، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والانسان · والرغبة فى تغيير الشكل ، أو معارضة التصورات القائمة ، لا يمكن أن تبدأ فعلها الا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن ، أو ثابت ، على مستويات متعددة ، فمثل هذا الاحساس يفجر الوعى بضرورة التغيير ويقود الى الحداثة ولقد كان هذا الاحساس حافزا للشعراء الأربعة ، بطرائق متعددة ، على تجاوز الحدود المتعارف عليها · ولولا هذا الاحساس ، وما تخلق عنه من وعى متغير ، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم ، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد ، بين « قديم » و « حديث » ·

ولقد تجلى هذا التعارض ، عند هؤلاء الشعراء ، فى تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة فى الواقع ، مما ترتب عليه اعادة النظر ، فى «عمود الشعر» القديم ، ومحاولة نفى مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة ، تتوائم مع ايقاع واقع مختلف · ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير ، عند بشار مثلا ، عن وعى متغير ، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط ، من حيث تبادله مع الآخر ، باعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية · ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد ، والأوزان المتفاوتة ، والتى يخرج بعضها · على العروض الخليلى ، والصور المركبة ، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها ، وبين تشكيل ادراك جديد يرتبط ، فى جانب منه عند بشار ، بالمفاضلة بين النار التى خلق منها ابليس والطين الذى خلق منه آدم ، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الانسانى ، وتوتر الانسان بين نقيضين ، لا خيار له بين طرفيهما مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعى بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية ، وبالتالى صراع القيم على مستويات متداخلة ، لا تنفصل عن المشكل السياسى الذى يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار ، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه ·

ولا يختلف بشار ، فى هذا ، عن صالح بن عبد القدوس الا فى الدرجة فحسب · ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة ، وأن يواجه كلاهما مصيرا فاجعا على يد « ديوان الزنادقة » فى عهد المهدى (١٥٨ ـ ١٦٩ هـ) ، ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف ، الذى يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار ، وأن يعانى كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية · ان السجن هو أهون الأضرار التى تترتب على هذا الموقف ، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادى ، وأعنى ذلك السجن الداخلى الذى يحول بين الانسان والفعل ، فيجعله واحدا من فاقدى اليقين ، فى عالم الاحياء الموتى ، أو الموتى الأحياء ، وكاننا ، فيما يقول صالح : (٥)

خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها
فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هى التى جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذى يعانيه ، فيباعد بينها وبين البساطة القديمة ، التى لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة ، تحمل هموم واقع متميز ، وتجرب أن تمارس الاختيار فى الفن والفكر ·

ان مثل هذا الاختيار هو الذى دفع صالحا الى الالحاح ، فى شعره ، على كتمان السر ، وحفظ اللسان ، والاحتراس فى اللفظ ، ووزن الكلام · وكلها صفات تنبىء عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة فى عصره · ولما كان الشاعر يعى الهوة التى تفصل ما بين ادراكه ومسلمات معاصريه ، مثلما يعى وطأة الصدام مع هذه المسلمات ، فان الحاحه على كتمان فكره ، وعدم نشره بين « الناس » يصبح أمرا مبررا ومفهوما ، بل يتجاوب قوله :

رب سـر كتمته فكـاني
اخرس اوثنى لسـاني خبل

ولو أنى أبديت للناس علمي
لم يكن لى فى غير حبسى أكـل

مع ما يقوله ناثر مثل ابن المقفع (ـ ١٤٥ هـ) ، انتهت حياته بفاجعة مماثلة ، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صيانة نفسه « من نوازل المكروه ، ولواحق المحذور » (٦) ان الصمت ، فى هذا السياق ، تعبير عن حرص المبدع الذى يعى خطورة أفكاره ، وتعارضها مع السائد . ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف « البلاغة » ، فى هذه الفترة الزمنية ، بالصمت (٧) ، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافىء بين مواقف متعارضة ، فيدل على العناء الذى يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذى أشار اليه صالح بقوله (٨) :

وان عناء أن تفهم جاهلا
ويحسب جهلا انه منك افهم

متى يبلغ البنيان يوما تمامه
اذا كنت تبنيه وآخر يهدم ؟

ولقد كان ابو نواس ينطلق من نفس الموقف عندما قال (٩) :

مت بداء الصمت خيـ
ـر لك من داء الكلام
رب لفظ ساق آجا
ل نيام وقيام
انما السالم من ألـ
ـجم فاه بلجام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح . لقد حذق لغة المراوغة ، وأدرك (١٠) :

أن فى التعريض للعا
قل تفسير البيان

كما أدرك أن المزح يمكن أن يشى بالجد ، دون خطر ، بل « رب جد جره اللعب » (١١) ، وأن « الفكاهة والمزاح » خير بديل لمادح « القوم اللئام » (١٢) .

لقد حاول أن يوائم بين الغنائية والفكر ، ويخفى تمرده تحت ستار مخادع من المجون ، يعفى هونا على حواره مع « ابليس » ، كما يعفى على شكوكه فى الجنة والنار ، والقدر والجبر . ولكن المخادعة لا تخفى ، فى النهاية ، رفضه لكل « امام جور فاسق » (١٣) ، ووعيه بأنه يعيش فى « زمان القرود » (١٤) ، كما لاتخفى تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة ، هى « الموت والقبر » . ولولا مخادعة النواسى بمجونه الساخر ، ولولا طبيعة الظرف السياسى المختلف الذى عاش فيه ، لواجه ـ فيما عدا السجن الذى احتواه أكثر من مرة ـ مصيرا بشعا ، كذلك المصير الذى واجهه بشار وصالح من قبله .

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السياسى لايخفى ، كلاهما ، حداثة القصيدة النواسية من زوايا متعددة . أولها : ادراكه أن كثيرا من مسلمات الماضى قد أضبحت أطلالا صامتة لا تجيب . وثانيها سعيه اللاهب لاعادة النظر فى كل شىء ، لعله يدرك « ما لا يتحرى بالعيون » وثالثها : اخلاصه فى تاليف شعر « واحد فى اللفظ ، شتى فى المعانى » . لقد صار الشاعر ، عنده ، كالعاشق الذى يكتوى بنار العشق . وهو يحاول اقتناص المعمى من عواطفه فى لغة المسمى ، وكالصائد الذى يطلب ، ازاء الأطلال ، طريدة يراها من أمامه وورائه ، وكالفيلسوف الذى سدت عليه طرق المذاهب . وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة فى قول أبى نواس : (١٥) .

وفوق راسى غبار
وتحت رجلى بحار
وحشو صدرى شرار
فاين أين الفرار

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه ، ووصل بها الى آفاق رحبة ، طاف بها المتنبى من بعده ، وغرق أبو العلاء ، بعدهما ، فى بحورها المظلمة ، بلا قبس من ضوء ، أو قلائد من جمان . لقد سخر أبو تمام من الادراك الجامد للكون ، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصير الانسانى ، واظهر تلك القوة القاهرة التى تمنح الحياة ثم تسلبها . ولم يستطع أن يواجه هذه القوة الا بالسخرية من الدهر ، فى استعارات ، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد ، الا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخلفية ، التى لا تفهم الا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره . عندئذ تتبدى حقيقة « الدهر » الذى ينبغى أن تقوم « أخادعه » ، بعد أن ضج الأنام من خرقه ، وحقيقة تلك « الفيافى » التى أخذت من الناقة ما سبق أن منحته لها ، وكأنها ذلك الكون الذى يمنحنا الحياة مثلما يمنحنا الموت وعندئذ ، أيضا ، تتبدى حقيقة « صدأ العيش » و « سرى الهم » ، لدى شاعر « همومه أسفار » . وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان « المغفل » والدهر « الأخرق » ونهاية الحياة « الموت والهرم » .

واذا كان الطباق الذى يملأ شعر أبى تمام يكشف عن خاصية أسلوبية ، تقتنص التناقض فى عالم الشاعر ، فان الاستعارة تقودنا الى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها ، على مستوى معقد تعقد وعى الشاعر نفسه . ومن هنا يظهر التقابل بين العناصر ممتزجا بنوع من التداخل ، مما يسمح بابراز التجاوب بين حمق الدهر ، مثلا ، وظلم الحكام . ان التسؤل عمن « يكون له على الزمن الخيار ؟ » والجزم بأن « الموت لا شك غالب » يحمل ، فى طياته ، لونا من ادراك واقع اجتماعى متغير ، كما يصوغ وجها محددا لأزمة ، يتداخل فيها الحكام مع الزمان ، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هوان الحكم ، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون مما يؤدى الى ترابط أكثر من عنصر ، بل تجاوبها تجاوب قول أبى تمام : (١٦)

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست
سراة ملوكنا وهم تجار

وقوف فى ظلال الذم تحمى
دراهمها ولا يحمى الذمار

فلو ذهبت سنات الدهر عنه
والقى عن مناكبه الدثار

لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الادراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الاحساس بالاغتراب الذى يوشح قصائد أبى تمام ، فى غير موضع من ديوانه . كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التى يشارك فيها أبو تمام أقرانه . ان « الدهر الحمار » ، عنده يتجاوب مع « زمان القرود » عند أبى نواس تجاوبه مع « دهر

اللئام » عند بشار وذلك الدهر الذي « ما تقضى عجائبه » عند صالح بن عبد القدوس · وان دل هذا التجاوب على شيء فانما يدل على شعور بالتوحد ، لدى شاعر ، يرى مالا يراه الآخرون، فينتهى به توحده الى لون من الاغتراب عنهم ، وبالتالى محاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة ، عمادها ما قاله أبو نواس: « دينى لنفسى ودين الناس للناس » · وقد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها ، وهذا هو المهم ، اعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم · انها شارة اغترابه وشعار حداثته ·

- ٣ -

ان بداية فهمنا للبعد النظرى لحداثة الشعر ، عند هؤلاء الشعراء ، تنطلق من ذلك الشعار الذى رفعه أبو تمام ، عندما قال « كل شيء غث اذا عادا · » (١٧) ولم يكن أبو تمام يشير بذلك الى تفرد قصيدته فحسب ، بل كان يشير الى أن الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره ، وان الشعر لون من الخلق المجدد ، لا يتم الا بادراك مجدد · لقد آمن هؤلاء الشعراء بطرائق متباينة ، ودرجات متفاوتة ، أن الحاضر الذى يعيشونه ليس الماضى بعلاقاته ، أو أنسقته ، أو قيمه · كما آمنوا أنهم لا يمكن أن يصوغوا هذا الحاضر المتغير ، جماليا ، معتمدين على السماع ، أو التقليد · لقد كان الحل ، عندهم ، مرتبطا بالاستجابة الى ادراكهم الخاص ، حتى لو تجاوز هذا الادراك أشكال الادراك القديمة · ومن هنا حدث التعارض الجذرى بين شعرهم وشعر أسلافهم ، بل حدث تعارض ثانوى بين شعر الواحد منهم والآخر ، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة ، لا تجارب الآخرين وكان عليهم ، نتيجة ذلك ، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضى ، وأن يواجهوا رهق عملية التلقى ، وغموض الفهم ، وتأبى جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم ادراكهم · وكان عليهم ، بسبب ذلك كله ، تبرير ابداعهم ·

لنقل ان اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقا لوعيهم النظرى بحداثة فنهم ، فذلك يعنى أن ادراكهم الجمالى لعالمهم كان يسنده وعى نظرى ، بالخصائص النوعية لفنهم ، من حيث جدته ، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم وليس ذلك بغريب · ان الشاعر المحدث مضطر ، ازاء سطوة نقد معاد ، أن يمارس بعض دور الناقد ، فيحدد ويصف ، كما أنه مضطر الى أن يبرر شعره ، ويكشف عن جوانب حداثته ·

لقد أكد بشار ان قصيدته « كنور الروض » (١٨) تزهو بنضارتها وبكارتها ، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التى لا يضيرها : (١٩)

... ان لا تعد لجرول
ولا المزنى كعب ولا لزياد

وتصاعد وعى أبى تمام بحداثة قصيدته ، فهى « جديدة المعنى » (٢٠) ، و « بكر » يزيدها مر الليالى جدة (٢١) » · كما أنها : (٢٢)

منزهة عن السرق المورى
مكرمة عن المعنى المعاد

ولقد أكد أبو نواس ان الشعر لايمكن ان يكتب بالسماع أو التقليد · ان « صفة الطلول » بلاغة القدم ، (٢٣)، والقدامة ضعف فى الفهم ، وخلل فى الادراك ، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة · ان الشاعر « القدم » هو الذى ينظم ما لم يعانه ، أما الشاعر المحدث فهو الذى يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو ، فلا تشتبه قصيدته على سامعها ، مثل « اشتباه البيد » على رائيها ، فيما يقول أبو تمام (٢٤) ·

وحداثة القصيدة ، بهذا المعنى ، قرينة التفرد ، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه · ان القصيدة المحدثة هى القصيدة التى « لا يستقى من جفير الكتب رونقها » (٢٥) ، بل القصيدة التى تستمد ، أولا ، من معاناة الشاعر ، فتنطوى على ما ينطوى عليه هذا العالم من جد وهزل ، ونبل وسخف ، وأشجان وطرب · انها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة ، غير المستقرة، وشعره الذى لا يتشابه مع غيره (٢٦) :

ومالى ضيعة الا المطايا
وشعر لا يباع ولا يعار

وأهم من ذلك أن القصيدة المحدثة ، وبخاصة عند أبى تمام ، تنطوى على ما ينطوى عليه عالم الشاعر من اغتراب (٢٧) ولذلك تظل قصيدة متوحدة ، نائية عن الآخرين الذين لا تعنيهم عطاياها ، ولا يؤرقهم ما يؤرقها · ولكن هذا التوحد ينتفى عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التى تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها · وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة ، فتسلم القصيدة نفسها ، طواعية ، وتحل فى هذه القلوب والعقول ، لا ترتحل عنها · انها تصبح قصيدة « انسية » بعد أن كانت « وحشية » ، بل تسعى ، بدورها ، كى تؤنس كل مغترب مثلها (٢٨)، لكنها تظل مثيرة للحركة ، حمالة للمعنى ، موصلة نوعا من الكشف ، يجعلها تبقى « بقاء الوحى فى الصم الصلاب » (٢٩) ·

والكشف الذى تقدمه القصيدة ، على هذا النحو ، ليس نتاج استرسال عفوى للطبع ، وانما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب · انه « صوب العقول » كما أن القصيدة « ابنة الفكر المهذب فى الدجى » ، كما يقول أبو تمام (٣٠) ، ورؤية شاعر « ينظر الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق » ، فيما يقول بشار (٣١) ، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع ، أو يجود به الطبع،لأنه يعرف أن الشعر«صعب القوافى الا لفارسه»(٣٢) وان عليه أن يروضه طويلا، ويتأنى ازاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء (٣٣) :

ويسىء بالاحسان ظنا لا كمن
هو بابنه وبشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة « قيمها الضمير » و « ينبوعها خضل » و « نسجها موضون » ومعانيها « أبكار اذا نصت » ·

ولا بد أن تعد مثل هذه القصيدة بالكثير ، وتسعى وراء الجليل ، بل : (٣٤)

تلد الفتى من الرجاء وراءها
وترود فى كنف الرجاء القشعم

وكان هذه القصيدة لا تطلب شيئا أقل من تغيير الحياة ، وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للانسان خلالا تبنى

بها المكارم ، اذ بدون الشعر تغدو الأرض غفلا « ليس فيها معالم ، (٣٥) فتصبح خرابا بلقعا • ولماذا لا نقول ان الشعر المحدث شعيرة من شعائر الحيـاة التى تبتعث الخصب من الجدب ؟ •

لقد شكى أبو تمام ، فى واحدة من قصائده ، من موت الشعر ، بل بكى عليه قائلا : (٣٦)

الا ان نفس الشعر ماتت وان يكن
عداها حمام الموت فهى تنازع

سأبكى القوافى بالقوافى فانها
عليها – ولم تظلم بذاك – جوازع

ولكن أبا تمام ، فى نفس الوقت الذى يندب فيه موت الشعر ، يحدثنا عن شعره الذى يتولى شعائر هذا الندب • قد نقول انه يشير الى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه ، أو يقدرونه، وهذا صحيح. ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافى أبى تمام الحية هى التى تؤبن القوافى الميتى ، وأن الشعر الحى هو الذى يتولى تغييب الشعر الميت • ان فى ذلك نوعا من التضاد بين الحياة والموت يوشح شعر أبى تمام ، ولكنه ، فى هذا السياق ، يخايلنا بدور القصيدة المحدثة فى ابتعاث الخصب من الجدب • ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام ، فى نفس القصيدة ، من صورة الشعر – الميت الى صورة الشعر – الحى ، فتتحول « نفس الشعر » من حالة نزع الموت الى حالة انبثاق الحياة :

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه
وطيرته عن وكره وهو واقع

بغر يراها من يراها بسمعه
فيدنو اليها ذو الحجى وهو شاسع

يود ودادا أن أعضاء جسمه
اذا أنشدت شوقا اليها مسامع

وعلينا أن نلتفت ، فى الأبيات ، الى الاشارة الحسية التى تقرن ما بين « وجه القصيدة » و « جسم السامع » ، وذلك الشوق العارم الذى يجذب ثانيهما الى أولهما ، فيولد تلك الحالة التى تهز « الأعضاء » فتكاد تحولها الى مسامع تتشرب بكارة القصيدة • اننا ازاء حالة من حالات الانطلاق ، تعارض السكون والجمود ، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه فى الأفق الفسيح ، وهى حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع ، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها ازاء القصيدة البكر – العذراء •

ولقد تحدث الشعراء ، قبل أبى تمام ، عن المعنى البكر ، ولكن الحاح أبى تمام اللافت على القصيدة البكر – العذراء الحاح له مغزاه فى هذا السياق • انه لا يشير الى جدة القصيدة أو تفردها فحسب ، بل يشير الى ما تنطوى عليه القصيدة من بذور للخصب ، تتفتح عطاياها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقى ، وكأنها تتحول فى لقائها به ، ويتحول فى لقائه بها ، الى فعل من أفعال الخصب • ولذلك يحدث تبادل فى شعر أبى تمام ، بين صفات القصيدة وصفات المرأة ، فى علاقة تماثل ، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة ، فتصبح (٣٧) :

انسيه ان حصلت انسابها
جنية الأبوين ما لم تنسب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح : (٣٨)

انسيه وحشية كثرت بها
حركات اهل الأرض وهى سكون

وقد تتجاوز القصيدة صفات المرأة لأنها تعد بما هو أكثر ، فهى : (٣٩)

زهراء أحلى فى الفؤاد من المنى
والذ من ريق الأحبة فى الفم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب ، على نحو يتجلى أوضح ما يكون فى هذه الصورة اللافتة (٤٠)

والشعر فرج ليست خصيصته
طول الليالى الا لمفترعه

ان الاشارة الجنسية الواضحة فى الصورة توحى الينا بفعل اخصاب ، يغدو معه الشعر عنصرا من عناصر الولادة الجديدة ، التى تؤذن بالتحول والتبدل فى عناصر العالم • ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر ، عند أبى تمام ، « ساحر نظم » يعيد تشكيل الألوان والعناصر • كما أن الشعر ، فيما يرى ، شبيه بالكيمياء ، من حيث قدرتها على تحويل العناصر • (٤١) وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر « من عقد السحر » (٤٢) • والسحر يصل مالا يتصل ، ويفصل بين مالا ينفصل ، ويبدل الأشياء والكائنات ، بل يؤثر فيها على نحو خاطف ، وكأن القصيدة « صواعق منها منجد ومغور » فيما قال بشار • (٤٣)

لنقل ان اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية ، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية ، يعنى قدرته على تجديد الحياة وتطويرها ، من خلال ذلك الفعل الذى يتحول معه الشعر الى لون فريد من الغواية ، ينجذب اليها المتلقى ليتحول ، ويسعى اليها القارىء كى يتشرب شعائر نوع مغاير من الأخلاق ، تنطوى على التمرد • ولقد كانت هذه الأخلاق الغاوية تخايل شاعرا مثل بشار • عندما قال : (٤٤)

وقد ملأت البلاد ما بين مغـ
ـفور الى القيروان فاليمن

شعرا تصلى له العواتق وال
ـثيب صلاة الغواة للوثن

– ٤ –

ان الغواية التى يحدثها الشعر ، على هذا النحو ، هى بوادر التحول من نظام من التصورات الى نظام آخر • ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الأخلاقى بمعناه الضيق ، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار ، وانما تمتد لتشمل الشك فى كل مستويات نظام التصورات القديم ، ومحاولة تأسيس نظام آخر •

وغواية الشعر المحدث ، من هذه الزاوية ، جانب لا ينفصل عن غواية أكبر ، على مستوى الفنون ، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة ، فتتأسس الطريقة الجديدة فى الغناء ، فى نفس الوقت الذى يتأسس فيه مذهب المحدثين فى الشعر • وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع الى آفاق التعبير ، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندى (– ٢٥٢ هـ) ، الى مصاف الأفلاك ، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع • وتماثل الموسيقى ،

كالشعر ، السحر والكيمياء ، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحويل الأمزجة . ويتوازى المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر ، فيلفت التوازى الانتباه الى جذر الايقاع الذى يصل ما بين الجميع ، ويقال : « ان وزن الشعر من جنس وزن الغناء ، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى ، وهو كتاب حد النفوس » (٤٥) وأخيرا ، يتحرر الرسم ، أو التصوير ، من قيد التحريم ، فيغزو القصور والحمامات ، مثلما يغزو القصيدة ، وتصبح لوحاته موضوعا لتأمل الشاعر المحدث ، وبخاصة النواسى ، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة ، فاذا الشعر « صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير » (٤٦) وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء ، من حيث آثارهما فى الطبائع والأمزجة ، يلج التصوير نفس الدائرة ، ونسمع عن آثاره فى قوى النفس ، وقدرته على تعديلها ، مما يضعنا فى مواجهة الأساس الجمالى لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسى لامتزاج القوى فى الانسان ، فيقال (٤٧) « انه اذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية . واذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذليه . واذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معا تحركت القوة الكرمية .. واذا قرن الوردى بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجى تحركت القوة السرورية واللذة معا . واذا قرن البياض الذى قد شابه صفرة ـ وهو التفاحى ـ بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية . واذا قرنت الالوان بعضها الى بعض ، كالبهار الممزوج فى خد البنات ، تحركت القوى كلها . »

ان هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات ، أو قوى النفس ، انما هو أثر للوعى بضرورة الفنون ، ومنها الشعر ، وقدرتها على تغيير حياة الانسان وتوجيهها . كما ان هذا الوعى لا يمكن أن ينشأ الا اذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة فى تغيير الانسان ، وبالتالى الحياة ، من خلال وسائطهم النوعية ، ان ابداعهم ، من هذه الزاوية ، نوع فريد من الغواية ، تقود من يتلقاها الى التمرد على طرائق قديمة فى الادراك ، فتفضى به الى مواجهة جديدة للنفس ، ومحاولة تغييرها ، او اصلاحها ، بعيدا عن سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية (٤٨) :

فنفسك قط اصلحها

ودعنى من قديم أب

- ٥ -

ان التعارض الذى خلقه الشعر المحدث ، اذن ، بين أنصار القديم وأنصار الحديث مستوى من مستويات تعارض أكبر . ولذلك كان هذا التعارض موازيا لتعارض آخر بين قديم وجديد ، فى أنواع أخرى من الفنون ، أهمها الغناء والموسيقى ، كما كان التعارض فى الفنون موازيا ، بدوره ، لتعارض آخر ، على مستوى الفكر ، بين حديث يتمثل فى الايمان بالعقل وقديم يتمثل فى الايمان بالنقل أو التقليد . وأخيرا كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعى .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالى الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسى ، آملين ، بذلك ، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية ، فى الوصول الى وضع أرقى . وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالى تتراوح ، على المستوى الفكرى ، بين الاعتزال الذى يؤكد قيمة العقل ، فينفى ، ضمنا أو صراحة ، أى تميز اجتماعى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة ، أو أى تميز فكرى يرتبط بالنقل أو التقليد ، وبين أفكار الفلاسفة التى انتشرت فى ظل المناخ الفكرى الذى أشاعه المعتزلة ، بعد أن ارتبطوا رسميا بالحكم فى عهد المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ ـ ٢٣٢ هـ) . ان هؤلاء ، بحكم تكوينهم الاجتماعى وتوجههم الفكرى ، أكثر تطلعا الى الأمام ، وأكثر تلهفا على صياغة تصورات محدثة ، تدعمهم فكريا واجتماعيا ، كما أن ارتباطهم الطبيعى بالعقل جعلهم أجرأ فى مخالفة النقل ، ورفض التقليد .

اما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم فى طائفتين .
الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم ، انهم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضى وتعليمه .
والثانية : مجموعة من أهل السنة ، ممن تمسكوا بالنقل ، وردوا المعرفة الى الرواية فحسب . ولقد كان التقليد ، عند هؤلاء ، طريقة فى تاسيس معرفة نقلية ، تعتمد على اتباع سلبى ، من غير نظر أو تأمل فى الأدلة العقلية . وكان شعارهم قول الشعبى :

« اياكم والقياس فانكم ان اخذتم به حرمتم الحلال واحللتم الحرام » (٤٩) .

وذلك قول يفضى ، فى بعض سياقاته الى اضفاء طابع دينى على الاتباع ، وبالتالى اضفاء لون من التشكيك فى الابتداع ، بحيث تمتد العلاقة بين « البدعة » و « الضلالة » و « النار » فتنسحب على « الابتداع » و « البديع » و « المحدث » ، ويصبح التقليد ، بكل مستوياته ، منطقة أمن يغرى بولوجها القول بأن « التقليد أربح لك ، والمقام على اثر رسول الله صلى الله عليه وسلم أولى بك » .

ان « التقليد » ، فى هذا السياق ، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة : وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة فى رد كل شىء الى الماضى ، وضرورة متابعته ، مما يجعل « التقليد » على المستوى النقلى الاعتقادى موازيا للتقليد على المستوى الأدبى ، فتتجاوب الخشية من القياس ، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداثة ، باعتبارها قياسا خاطئا على الماضى من ناحية ، ومخالفة حادة لما سمى « طريقة العرب » أو « نمط الأعراب » أو « طريقة القدماء » أو « عمود الشعر » من ناحية ثانية . ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة (النقليين) فى العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع نفس الريبة عند اللغويين من الشعر المحدث .

واذا كان التكوين الفكرى والاجتماعى لأنصار الحداثة يجعلهم أكثر جذرية فى رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فان التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم أكثر ارتباطا بالمفهوم بمستوياته المتوازية أيضا . ومن هنا نلمح وحدة الموقف التى ترتد اليها استجابات متعددة ازاء ظواهر مختلفة من النشاط فى الفن والفكر ، كما نلمح وحدة الموقف الذى يوازى بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون .

وليس من الغريب ، والأمر كذلك ، أن نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفا موحدا ، ازاء الحداثة فى الشعر ، والغناء والموسيقى ، والاعتزال والفلسفة على السواء . وشخصية اسحاق الموصلى (ـ ٢٣٥ هـ) واحدة من هذه الشخصيات التى تستحق الاشارة السريعة (٥٠) . لقد « كان فى كل

احواله ينصر الأوائل » . كما كان « يذهب مذهب الأوائل ويسلك سبيلهم » . ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين ، مثل ابن الاعرابى (ـ ٢٣١ هـ) يشاركونه نفس النظرة الى العالم والفن . ولقد كان يدافع ، دائما ، عن الغناء القديم ، ويعارض أى اتجاه لتعديل أعرافه ، بل ينظر الى الغناء القديم باعتباره جامعا كل شيء ، فلا حاجة بمن يعرفه الى علوم الاعاجم عند الفلاسفة . ولذلك ألف كتابا « جمع فيه الغناء القديم » ، وهاجم كل من حاول التجديد فى الموسيقى والغناء ، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم ، فذلك افضل فى تقريره من الابتداع على غير مثال . ويتوازى موقف اسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر . لقـد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء ، بل قال الشعر «على السن الأعراب» ، ووقف موقفا معارضا لشعراء الحداثة ، فحكم على بشار بأنه « كثير التخليط فى شعره » . وكان « لا يعد أبا نواس شيئا » . ويرى أنه « كثير الخطأ ، وليس على طريق الشعراء » . وأنكر شعر أبى تمام لأنه يتكىء على نفسه ، أى « لا يسلك مسلك الشعراء قبله ، وانما يستقى من نفسه » .

ان هذا التوازى ، فى استجابات اسحاق ، ازاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد الى موقف موحد ، هو الأساس فى تأكيد التقليد ورفض الحداثة ، ولذلك نجد تبريرا موحدا ، يعلى من شأن « القديم » فى الشعر والغناء . سأل هارون الرشيد ابراهيم الموصلى (ـ ١٨٨ هـ) ، والد اسحاق ، عن الغناء القديم والمحدث فقال (٥١) :

« الغناء القديم كالوشى العتيق الذى يعرف فضله ، ويتبين حسنه ، بتكرار النظر فيه ، والتامل له ، فكلما ازددت له تأملا ظهرت لك محاسنه ، والغناء المحدث كالوشى الحديث الذى يروقك منظره ، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته » .

وتلك عبارات لا تفترق كثيرا عن قول اللغويين من أنصار القديم فى الشعر . لقد قال ابن الاعرابى (ـ ٢٣١) اللغوى :

« ان أشعار هؤلاء المحدثين ـ مثل أبى نواس وغيره ـ مثل الريحان يشم يوما ويذوى فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حركته ازداد طيبا » .

وقال لغوى آخر ، هو أبو حاتم السجستانى (ـ ٢٥٠هـ) عندما سمع شعر أبى تمام « ما أشبه شعر هذا الرجل الا بثياب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش » (٥٢) وتؤكد كل هذه الأقوال موقفا موحدا يميل الى القديم ، مما لا تمجه النفوس ، ولا تمله الآذان ، ولا تخلقه الأيام ، فى الغناء والشعر وينفر من المحدث الذى يشبه « الفاكهة لا تلبث الا يسيرا حتى تفنى » .

لنقل ان القديم ، فى مثل هذه الأقوال ، يكتسب قوة قاهرة ، باعتباره الأصل الثابت الذى ينبغى القياس عليه ، والذى يعد كل تباعد عنه تشويها له ، كما لاحظ أدونيس بحق فى «الثابت والمتحول». ان هذا القديم لايتطلب خلقا للمعقول بل اذعانا للمنقول . كما أن التسليم به يعنى اضفاء لون من التبرير ذى سطوة متعددة الأبعاد ، على علاقات يراد تثبيتها فى الحاضر بحجة مؤداها ان الانحراف عن الأصل الثابت يولد خللا يفسد ما هو قائم ، فيؤدى الى الفوضى والفساد . ويزيد من قوة هذه الحجة الاعلاء من نقاء القديم ، وتحويله الى جوهر نقى لا يتأثر بالزمان والمكان . ولذلك كان انصار القديم ، فى الغناء ، يقولون (٥٣) « والغناء القديم .. تراه يتكرر على مسامعنا طول الزمن ، وفى كل وقت وأوان ، يتناقله المغنون من أوله الى هذه الغاية ، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان ، ولا تخلقه الأيام . كل يوم يزداد حسنا وطراوة ، فما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحل ويحب » .

ان مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته ، وتجعل الحداثة ـ اذا اعترف بها ـ مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان ، أو ، على أحسن الفروض ، مجرد اضافة كمية وليست كيفية للقديم ، بل يمكن أن يقال ، بمنطق مخادع ، ان الجيد « البديع » من « الحديث » انما هو تكرار للقديم ومتابعة له ، أما القبيح فهو التباعد الذى يمثل تشويها للأصل فينتهى الى الاغراق والاحالة . ولقد قال الأصمعى (ـ ٢١٦هـ) عندما سئل عن المحدثين (٥٤) : « ما كان من حسن فقد سبقوا اليه ، وما كان من قبح فهو من عندهم » . وقبل الأصمعى ، بوقت غير يسير ، ذهب أبو عمرو بن العلاء (ـ ١٥٩ هـ) الى أن المحدثين « كل على غيرهم ، ان قالوا حسنا فقد سبقوا اليه ، وان قالوا قبيحا فمن عندهم » . وبمثل هذا المنطق المخادع يصبح الابتداع هو الاستثناء الذى تشوبه الريب ، ويصبح الاتباع هو القاعدة التى يجب ان تلتزم ومن ذا الذى يعرى من الاتباع ، فيما يقول أبو عمرو ابن العلاء ، ويتفرد بالاختراع والابتداع ؟

ان الايمان بالقديم ، على هذا النحو ، عند اللغويين والنقليين ، يعنى ايمانا بنموذج شعرى قبلى ، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوى فحسب ، بل يمثل نموذجا لعالم مألوف لا تضطرب عناصره أو مكوناته ، ولا تتعقد أساليبه او طرائق صياغته ، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر . ولذلك كان من الطبيعى أن ينظر هؤلاء فى حذر الى الشعر المحدث ، وأن يرتابوا فيما يحدثه من بديع . فرفع ابن الاعرابى شعاره الذى لم يتخل عنه ، وهو « القديم أحب الى . » (٥٥) ونفر من شعر المحدثين ، لأن أشعارهم سريعة الزوال ، لا يمكن أن يكون لها بقاء . أما اذا تورط والتبس عليه الأمر ، لمعابثة انصار الحداثة ، فلا بأس من الصيحة المشهورة : « خرق . خرق ! »

ولقد سخر الجاحظ (ـ ٢٥٥ هـ) المعتزلى من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر ، وسخر الصولى (ـ ٣٣٦) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية فضلا عن طغيان الحداثة ، هى التى دفعت المبرد (ـ ٢٨٥هـ) وثعلبا (ـ ٢٩١) الى محاولة التعرف على شعر أبى تمام بوجه خاص ، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب المبرد الى صديقه الأمير عبد الله بن المعتز (ـ ٢٩٦ هـ) يستمد منه العون على الفهم . وقدم فى كتابه ـ الضائع ـ « الروضة » مختارات من شعر المحدثين ، من أبى نواس « فمن كان فى زمانه وانسحب على ذيله » . وذهب ثعلب الى اصدقائه من بنى نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبى تمام ، وليشرحوا له غريبه وغامضه . ومع ذلك ظل كلاهما أقرب الى القديم ، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث ، فظل ثعلب عاجزا عن تمثل أبى تمام ، وظل المبرد اقرب الى البحترى ، والى القديم بعامة . خصوصا عندما يضيق بما اسماه « سخف كلام المحدثين » حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن» .

- ٦ -

ان نفى مفهوم القديم الثابت ، على هذا النحو ، يتطلب نفيا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد • ونفى التقليد والنقل لا يتم الا بتأكيد العقل • وعندما نؤكد العقل ، نبدأ بتعلم الشك ، على نحو ما نادى النظام (ـ ٢٢٠ هـ) المعتزلى • واذا تعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم • وأعدنا النظر فى صحته ، بل فى اعتباره الأصل الذى يقاس عليه • ان العقل يسعى الى اكتمال المعرفة . واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد ، لأن الأول الغاء لوجود الناقل ، والثانى الغاء لعقله ، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل •

وأهم من ذلك أن تأكيد العقل يقود الى الاختيار ،وبالتالى القبول او الرفض • ولن يصبح القديم ، فى هذه الحالة ، جوهرا نقليا ، اكتمل ، دفعة واحدة أو دفعات ، فى الماضى ، فلم يبق سوى تكراره ، وانما يصبح القديم بعض خبرة النوع الانسانى التى تقبل احتمالات الزيادة والتطور ، أو التغير والتحول • كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندى ، حلقة من حلقات تتميم النوع الانسانى وحرى بنا ، اذا كنا حراصا على تتميم نوعنا ، اذ الحق فى ذلك ، فيما يقول الكندى ، أن نبدأ مما قاله القدماء ، لا على سبيل تكراره ، باعتباره الأكمل والأنقى ، بل على سبيل « تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تاما ، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان • » (٥٦) ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم ، باعتبارهم البداية المطلقة ، فمثل هذا الفهم لهم الغاء للحاضر ، وانما يكتمل « تتميم » النوع الانسانى ، لو بدأنا من الحاضر نفسه ، ونظرنا الى ما قاله القدماء من منظور « سنة الزمان » الذى نعيشه • وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد اسقاط أو تكرار آلى للماضى ، بل يصبح الحاضر قوة موجهة فى اعادة النظر الى الماضى •

وبقدر ما تشير عبارات الكندى ، فى هذا السياق ، الى وعيه بدور العقل المحدث فى عصره ، فانها تفتح السبيل مع بقية تعاليم الاعتزال ، أمام هذا العقل ليعيد النظر فى كل شئ ، مثلما تفتح السبيل أمامه للاضافة الكيفية ، التى تنطلق من سنة الزمان • يضاف الى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل ، ولا تقصر الماضى على العرب فحسب ، بل تمتد به ليشمل أمما مباينة للعرب وأجناسا قاصية عنهم •

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصورا على القديم والقبيح مقصورا على الحديث ، أو يكون الحسن من الحديث تكرارا للقديم • بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الانسانى ، ويصبح اللاحق مضيفا الى المتقدم ، بل يصبح ابتداعه شرطا لانتمائه الى النوع الانسانى ، فلا يفارق ابتداعه ، فى النهاية ، « سنة الزمان » فيما يقول الكندى ، أو « جدة الزمان » فيما يقول أبو نواس •

وبمثل هذا النحو من التفكير ، أيضا ، لن يكون علم « العرب » ـ وحده ـ هو « العلم الظاهر للعيان ، الصادق عند الامتحان » ، على نحو يغدو معه الشعر العربى القديم منطويا على « الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة » ، فيما يقول ابن قتيبة (٥٧) (ـ ٢٧٦ هـ) الذى يرفع شعار « التقليد أربح لك » ، بل يصبح العلم مرتبطا بالحق أو الحقيقة • والحق يعلو على الجنس ، أو التعصب للعرق ، وينبغى ـ فيما يقول الكندى (ـ ٢٥٢ هـ) الذى عاصر ابن قتيبة ـ أن لا نستحى من الحق ، واقتناء الحق من أين أتى ، « وان أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا ، فانه لا شئ أولى بطالب الحق من الحق ، وليس ينبغى بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتى به • فلا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق (٥٨) » • وعندئذ ان يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافيا للحكم على الشعر ، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربى كافيا للحكم على الغناء ، بل يصبح التعرف على تراث الأمم الأخرى (علوم الأعاجم) أمرا لازما لا تكتمل عملية النقد دونه •

ان هذا النحو من التفكير ، باختصار ، يدمر ثبات القديم فى الشعر والغناء والموسيقى ، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل فى الفكر ، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود ، ويؤسسها باعتبارها ادراكا شاملا يضم الفكر والفنون معا •

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثه فى الشعر ، اذا شئنا التخصيص ، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة فى الفكر • لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكرى من الحداثة ، مثلما مثل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الابداعى لها فى الشعر • ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة فى النشاط الابداعى للشعر • ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلى بأشعار أبى نواس الشاعر ، أو تتجاوب شكاية الكندى الشعرية ـ بعد سقوط المعتزلة أثر الانقلاب السنى للمتوكل (٢٣٢ ـ ٢٤٧ هـ) ـ مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره • يضاف الى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا فى توجيه النشاط الادبى المتميز للحداثة ، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند • اليونان • فارس) والتعريف به ، فيما يتصل بالبلاغة والنقد ، والخطابة والشعر ، كما كان لهم فضلا عن ذلك ، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الأصيلة فيه •

ولقد كان الشعراء المحدثون ، بدورهم ، وثيقى الصلة بمفكرى الاعتزال والفلسفة ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء (ـ ١٣١ هـ) وعمرو بن عبيد (ـ ١٤٤ هـ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد • فى النشأة الفكرية ، وأن يشتركوا جميعا ، فى جدل فكرى ، انتهى بواصل وعمرو الى تأسيس الاعتزال ، وانتهى ببشار وصالح الى تأسيس مذهب محدث فى الشعر (٥٩) • ولم يكن من قبيل المصادفة ، أيضا ، أن يتقارب ابراهيم النظام مع أبى نواس فى النشأة • صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك ، فتحول النظام الى الكلام ـ الاعتزال ـ وتحول النواسى الى الشعر (٦٠) ، واختصما فيما يقال ، ولكن الشك ظل قاسما مشتركا فيما بينهما ، فأكد النظام مبدأ الشك فى التراث الاعتزالى على نحو لم يسبق اليه ، وفتح النواسى أبوات القصيدة المحدثة للشك ، فى التصورات الاجتماعية والمقولات الفكرية والدينية المتعارف عليها ، على نحو لم يسبق اليه أيضا •

ان مبدأ الشك الذى أكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين ، وحرر الشاعر ، داخليا من قيود النقل والتقليد • ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به ، فيما يقال ، اسمه « كتاب الشكوك » لا يمكن

أن نفصله ، رغم ضياعه ، عما يقوله النظام من أن « الشاك أقرب اليك من الجاحد ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد الى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك » (٦١) صحيح أن واصلا بن عطاء ، صديق بشار القديم ، وممدوحه ، تنكر لصداقته مع الشاعر ، يوم أن تمرد بشار على المسلمات التى تجمع بينهما ، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر ، بل هدد حياته ، حتى أخرجه من البصرة . وصحيح ، أيضا ، أن النظام هاجم النواسى لمجونه ، واختلف معه فى مفهوم « العفو » . ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسى خوض المجالات الخطرة دينيا واجتماعيا ، لولا مشاركتهم فى بنية فكرية أشمل أسسها المعتزلة والفلاسفة فى مواجهة بنية النقل ؟

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره فى مناخ اعتزالى واضح ساد منذ تولى المأمون وامتد حتى نهايه عهد الواثق ، وبين هذين العهدين ، وفى رجاله الذين تأثروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده ، وتعرف ، فضلا عن فكر المعتزلة ، الى فكر أول فيلسوف عربى ، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطى وأعنى الكندى الذى عاصر أبا تمام فى النشاط ، بل نقده فى مجلس المعتصم ، ولذلك حصر الآمدى أنصار أبى تمام فى « من يميل الى التدقيق وفلسفى الكلام » وقرن هذا الحصر بتميز شعر أبى تمام ، لأن « شعره لا يشبه شعر الأوائل ، ولا على طريقتهم . » (٦٢)

- ٧ -

ان هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكرى والابداعى من الحداثة أدى الى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» فى مقابل « النقد القديم » . واذا كان اللغويون والنقليون من أهل السنة يمثلون النقد القديم فان المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث .

ويرتد الفارق الاساسى بين النقدين الى جذر الحركة فى العملية النقدية نفسها . ان النقد الأول (القديم) نقد نقلى ، يبدأ وينتهى بالقياس على الماضى ، أو ـ بعبارة أدق ـ اسقاط الماضى على الحاضر ، على نحو يخلع القيمة على المتشابه مع الماضى ، ويسلبها من المخالف له ، مما يؤدى الى الغاء أى وجود فعلى للحاضر ، والعجز عن ادراك أى أصيل فيه ، أما النقد الثانى (المحدث) فنقد عقلى ، يبدأ من الحاضر نفسه ، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره ، لينتهى الى ادراك قيمته ، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر ، باعتباره محاولة تتميم لابد منها ، واضافة تستحق الوصف بالقيمة ، لذاتها وفى ذاتها .

واذا كان الناقد النقلى يعتمد على ما ينقل من أحكام ، أو يخبطه من انطباعات ، فان الناقد العقلى يعتمد على ما يعقل من خواص ، وما يستنبط من معايير . انه ناقد يبحث عن جوهر الشعر ، فى ذاته ، بغض النظر عن التعصب القبلى لزمن القائل أو شخصه . والبحث عن جوهر الشعر يقود ، ضمنا ، الى صياغة معيار للقيمة ، أعنى معيارا يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء ، ليعود العقل فيجعل منه أساسا للتحليل والحكم . صحيح أن حركة العقل ، فى هذه العملية، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان ، الا أنها ، بسبب تجريدها ، تنتهى الى قواعد ذات صبغة موضوعية ، عندما تستخلص من المحدث ، فى الحاضر ، خصائصه الأساسية التى تميزه عن الأصيل من القديم من ناحية ، وتصله به فى نفس الوقت ، مما يؤدى الى أن يرتبط نفى القيمة ، أو اثباتها ، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر . بغض النظر عن الزمان والمكان .

ولقد دعم الفكر الاعتزالى الأساس النظرى للنقد العقلى وذلك بتأكيد مبدا « الحسن والقبح العقليين » . ان هذا المبدأ ينفى ، على المستوى النقدى ، الاعلاء من القديم لمجرد القدم . والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة ، ويرد عنصر القيمة فى الشعر الى أصول عقلية ثابتة ، ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان ، أو التصورات النقلية . وكما يدعم هذا المبدأ الاساس الموضوعى للنقد ، فيتجاوز به اطار الانطباعات والاهواء الى اطار التصورات والمفاهيم ، فانه يؤسس مبررا عقلانيا للحداثة ، يجعلها متأبية على الهجوم ، وقادرة على الوجود .

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلى أول من نصر الشعر المحدث على أساس عقلى راسخ . لقد رد الجودة الى خصائص عقلية يمكن تلخيصها فى مبدأى « الصياغة » و « التصوير » . والصياغة مبدأ يلمح الانتظام النغوى الفريد لأبيات الشعر (٦٢) ، منفردة « كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد » ، ومتصلة يجمع بينها قران ، يصل بين الأبيات جميعا . ويؤدى هذا المبدا الى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة الى أخرى ، والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظا بأعيانها يلهج بها ، ويديرها فى كلامه ، وان كان واسع العلم ، غزير المعانى ، كثير اللفظ، أما التصوير فهو مبدأ يلمح الخاصية النوعية للشعر ، من زاوية التقديم الحسى للمعنى ، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية ، أو المغزى الدينى المتعارف عليه ، وبالتالى اختلاف الشعر عن النقل الحرفى للمعطيات ، بل التقاطه للممكن منها ، وتأنيه ازاء الصفة التى تشبع فينتج عنها طرفان ، يعلوان على الفهم الحرفى للصدق والكذب (٦٤) . وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون ، وتتكشف الخصائص الجذرية التى تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية ، من زاوية التشكيل الذى يؤسس معيارا للقيمة فى الجميع . باختصار تتحدد قيمة الحسن ، فى مقابل القبيح تحددا يتجاوز الزمان ويسوى بين القديم والحديث ، من حيث هما شعر .

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكدا أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو أن يكون « راوية غير بصير بجوهر ما يروى . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفى أى زمن كان . » (٦٥) ويوازن بين قصيدة للنواسى والمهلهل فيفضل الأول (المحدث) على الثانى (القديم) (٦٦) . يذهب الى تأكيد قيمة النواسى على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة « وان تأملت شعره فضلته الا أن تعترض عليك فيه العصبية ، أو ترى أن أهل البدو أبدا أشعر ، وأن المولدين لا يقاربونهم فى شىء ، فان اعترض هذا الباب عليك فانك لا تبصر الحق من الباطل . » (٦٧)

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح ، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبى تمام للقدماء ، على أساس أن المهم فى الشعر هو الجودة لا المتابعة . والجودة يمكن أن تقترن بالتصورات

الجديدة ، أو بما أسماه الآمدى « دقيق المعانى وفلسفى الكلام » • وما دام العقل يأتى فى المرتبة الاولى سابقا على النقل ، فالاجتهاد فى الشعر ، والسعى وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع ، فى هذا السياق بحماس البحث عن آفاق فكرية مغايرة ، وجدها انصار ابى تمام فى شاعرهم ، فجعلوه قمة مذهب جديد ألحوا على حداثته ، ووصفوا الشاعر نفسه بانه « رب المعانى المبتكرة ، حتى انه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعانى ويخترعها ، ويتكىء على نفسه فيها ، أكثر من أبى تمام » (٦٨) ومما يقوى هذا الحماس أن أبا تمام نفسه كان لايركن الى الادراك المألوف بل يعيد تشكيل الأشياء فى استعارات توقع العقل النقلى فى شراك عدم الفهم ، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من أبناء عصره بآفاق باهرة . ولقد اشار ابو تمام ، نفسه الى هذه الآفاق عندما قال : (٦٩)

ساجهد حتى أبلغ الشعر شأوه
وان كان لى طوعا ولست بجاهد

ونرتبط هذه الآفاق فى شعر أبى تمام ، وبقية أقرانه ، فى زاوية من زواياها ، بالغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعاية والتسلية الى منطقة التامل ، مما يؤدى ، على المستوى النقدى ، الى طرح الوظيفة المعرفية للشعر ، واعادة تحديده من زاويتها .

ومن المؤكد أن الشعر لم يعد ، عند أنصار الحداثة ، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضى ، أو قواعد اللغة • لقد أصبح له دوره المعرفى فى توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه . ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما أكدوا ، على لسان الجاحظ ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وأن نفعه مقصورعلى أهله. وتلكعبارات لايمكن أن تفهم فهما موجبا الا اذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلى آخر هو أبو العباس الناشىء (ـ ٢٩٣ هـ) ان الشعر ، عند أبي العباس ، يشارك الموسيقى فى قيمته المعرفية ، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة ، ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفى على بقية علوم الفلسفة « واذا كانت اللحون، عند الفلاسفة ، أعظم اركان العمل الذى هو أحد قسمى الفلسفة ، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة ، فكان أعظم من الذى هو أعظم اركان الفلسفة » (٧٠)

ان تأكيدالقيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود الى تأكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم» (٧١) وصفه العالم، هنا، تشير الى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء ، ويفيد فى تأملها من الفلسفة ، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه ، وادراكعلاقاتها المتشابكة • ولعل هذا ما كان يعنيه النواسى عندما قال ساخرا ـ كعادته ـ : «الست من الفلاسفة الكبار ؟» ٧٢)

ولكن خوض الشاعر فى مجال الفكر لابد ان يثير قضية الفكر الشعرى والفرق بينه وبين الفكر الفلسفى ، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف • لقد أثار شعر صالح بن عبدالقدوس هذهالقضية، لاول مرةفى التراث النقدى، فانتهى الجاحظ الىالتميز بين نظم الفكر ومعاناته وروى عن أساتذته قولهم :« لو أن شعر صالح بن عبد القدوس •• كان مفرقا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات » • وكان الجاحظ يعنى بذلك ان صالحا أثقل قصائده بالأمثال ، وان الأمثال تلخص الفكر ، فتعرض هيكله المجرد فحسب ، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد الى معطيات حسية ذات محتوى انفعالى ، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها « اذا كانت كلها أمثالا » •

وما يقال عن الفكر لابد وان يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة ، خصوصا بعد ان اصبحت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعرى عند الشاعر المحدث • ان الأمر هنا ، يرتد الى ادراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد • ولغة الفلسفة يمكن أن تدخل فى الشعر ، اذا اندمجت فى سياقه واذا كانت الأسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعانى». لذلك وسمت محاولة أبى نواس بالظرف ، عندما استخدم الفاظ المتكلمين فى شعره ، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين « فى كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح » (٧٤) قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثرية للقضية ، لكن معالجة القضية ، فى ذاتها • تكشف عن ادراك نقدى محدث ، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويبررها •

على أن القيمة المعرفية للشعر ، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر ، أو الفلسفة ، لابد أن تطرح قضية « الغموض » فى الشعر • ان معاناة الشاعر المحدث لكثير من الافكار والتصورات ، كان يعنى طرحا لمعان ، وصفت بانها فلسفية مرة ، وانها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى • وأيا كانت التسمية فانها تشيرالى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر فى كل شىء ، باحثا عن المعنى والدلالة . وعندما يصبح الحاضر معقدا ، ويفشل الادراك السطحى فى اكتشاف المعنى ، أو اقتناصه فى لغة المسمى ، يصبح الغموض شرطا من شروط الحداثة •

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة ، تدفع المتحمس الى التردد ، خاصة اذا تاثر بما قيل عن الوضوح وجمال « المعنى المكشوف » • على أن هذه الريبة تنتفى اذا استند الاعجاب بشاعر غامض ، مثل أبى تمام ، الى بعض ما نقله المتفلسفة عن التراث النقدى السابق على العرب ، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو ، وقد ترجم فى فترة باكرة ، يمكن أن ترجع الى أواخر القرن الثانى للهجرة • فى هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح (٧٥) ينبغى أن نهب اللغة مظهرا غريبا ، فان العجيبات انما تكن من البعيدات ، وما يحدث العجب يحدث اللذة • » كما يقول(٧٦) « لا ينجح أيضا الذين يقولون التفكيرات السخيفة • وقد أعنى بالسخيفة تلك التى هى مكشوفة بينة لكل أحد ، لا يحتاج الى ان يفحص عنها • » وأهم من ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول اليها ، حيث يقول المترجم (٧٧) : « ونبلغ هذه الغاية اذا كان الفكر خارجا عن المألوف ، غير متفق مع الآراء الجارية » • ان مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقديا جديدا ، تستند اليه الحداثة فى تبريرها لغموض شعرها •

وعلى اساس من هذا المبدا يصبح الخروج على المألوف مبررا نقديا ، لانه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة العقلية ، كما تصبح الغرابة او الغموض خاصية لكل شعر محدث ، تناقض ، بذاتها ، التفكيرات السخيفة ، خاصة عندما تقترن « السخافة » بالفكر « المكشوف » الواضح للجميع

وبذلك كله يمكن أن يقال (٧٨) : « أفخر الشعر ماغمض فلم يعطك غرضه الا بعد مماطلة منه ».

ان التمسك بهذا الفهم الجديد الذى يقرن الجـودة بالغموض هو الذى دفع المحدثين من النقاد الى السخرية من النقليين ، وبالتالى القول بان اللغويين لم يجدوا فى شـعـر المحدثين ، منذ عهد بشار ، ائمة كائمتهم فى الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث ، ويمهدون لهم الطريق الى فهم جوانبه ، فقصروا فى الفهم ووقعوا فى الجهل ، فعادوا الشعر المحدث ، لأنهم لم يحيطوا به علما • والانسان ، فيما يقول الصولى ، عدو ما جهل ، « ولو سكت من لا يدرى لاستراح الناس • »

هوامش

(١) طبقات ابن المعتز (ط • المعـارف) ص ٢٤ والموشح (ت • البجاوى) ص ٣٩٢

(٢) الكامل للمبرد (ت أبو الفضل ابراهيم) ٣/٢ واخبار أبى تمام (ط • لجنة التاليف) ص ١٧ وطبقات ابن المعتز • ص ٨٧

(٣) الموشح/٤٤٠ ، ٤٦٥

(٤) لسان العرب ، مادة « حدث » وكشاف الفنون (ط•خياط) ٧٩/٢ ، ٢٧٨

(٥) أمالى المرتضى (ط• الحلبى) ١٤٥/١ وقـارن بطبقات ابن المعتز/٩١ ـ ٩٢

(٦) كليلة ودمنـة (ط • بيروت ١٩٧٢) ص ١٨

(٧) قارن بين ماجاء عند الجاحظ ، على سبيل المثال ، فى البيـان والتبيين (ت • هـارون) ٥/١ ـ ٦ ، ١٩٤ ـ ١٩٧ ، ٢٧٠ ـ ٢٧٢ وما جاء فى كليـلة ودمنه/ ٢٨ ـ ٢٩ ، ٥٤ ـ ٥٥

(٨) البيان والتبيين ٢٢/٤

(٩) ديـوان أبى نواس (ت • أحمـد الغزالى) ص ٦٢٠

(١٠) المرجع السابق/٦٠٤

(١١) المرجع السابق/٦٣٩

(١٢) المرجع السابق/٦٠٠

(١٣) المرجع السابق/٢٢٠

(١٤) المرجع السابق/٥١٩ حيث يقول :

هذا زمان القرود فاخضع
وكن لهم سـامعا مطيعا

(١٥) المرجع السابق/٣٩٤

(١٦) ديوان أبى تمام (ط • المعارف) ١٥٤/٢

(١٧) المرجع السابق ٣٣٦/١

(١٨) ديوان بشار (ط • لجنة التاليف) ١٣٧/٤

(١٩) ديوان أبى نواس/٤٧٢

(٢٠) ديوان أبى تمام ٢٧٣/٢

(٢١) ديوان أبى تمام ٩٠/١

(٢٢) ديوان أبى تمام ٣٨٢/١

(٢٣) ديوان أبى نواس/٥٧

(٢٤) ديوان أبى تمام ٣٩٣/١

(٢٥) ديوان أبى تمام ٢٥٩/١

(٢٦) ديوان أبى تمام ١٦٠/٢

(٢٧) يقول أبو تمام : (د ٥٥٢/٤ وقارن بنفسـه ٣٠٩/٢ ، ٥٢٢/٤ ، ٥٧٠)

اذا قصدت لشـأو خلت أنى قد
ادركتـه ادركتنى حرفـة الأدب
بغربة كاغتراب الجـود ان برقت
بأوبـة ودقت بالخلف والكـذب

(٢٨) يقول أبو تمام :

غريبـة تؤنس الآداب وحشـتها
فمـا تحـل على قلب فترتحـل ٢٠/٣
غرائب لاقت فى فـنـائك أنسـهـا
من المجـد فهى الآن غير غرائب ٢١٤/١
انسـية وحشـيـة كثرت بهـا
حركات أهل الأرض فهى سكون ٣٢٩/٣
خذهـا مغربة فى الأرض آنسـة
بكل فهـم غريب حين تغترب ٢٥٨/١
يغـدون مغتربات فى البـلاد فمـا
يزلن يؤنسن فى الآفاق مغتربا ٢٣٨/١

(٢٩) ديوان أبى تمام ٢٨٨/١

(٣٠) ديوان أبى تمام ٢١٤/١ ، ٩٠/١

(٣١) زهر الآداب (ط زكى مبارك) ١٥١/١

(٣٢) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢

(٣٣) ديوان أبى تمام ٣٣١/٣

(٣٤) ديوان أبى تمام ٢٥٦/٢

(٣٥) ديوان أبى تمام ١٧٩/٣

(٣٦) ديوان أبى تمام ٥٨٣/٤ ـ ٥٨٤

(٣٧) ديوان أبى تمام ٩٦/١

(٣٨) ديوان أبى تمام ٣٢٩/٣

(٣٩) ديوان أبى تمام ٢٥٦/٣

(٤٠) ديوان أبى تمام ٣٥٠/٢

(٤١) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢ ، ٤٤٠/٤

(٤٢) ديوان أبى نواس/٢٦٤

(٤٣) ديوان بشار ٧١/٤

(٤٤) الأغانى (ط • دار الكتب) ٢٤١/٣ ـ ٢٤٢

(٤٥) رسائل الجاحظ (ت · هارون) ٢/١٦٠

(٤٦) الحيوان (ت · هارون) ٣/١٣٢

(٤٧) مؤلفات الكندى الموسيقية (ت · زكريا يوسف) ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٤٨) ديوان أبى تمام ٤/٥٩٣

(٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة (مطبعة كردستان) ص ٧٠ ، ٧٨

(٥٠) راجع الأغانى ٥/٢٣٢ وما بعدها ، ٣/١٥٥ ، والموشح/٤٠٨ ـ ٤٠٩ ، ٥٠٢

(٥١) كمال أدب الغناء (ت · غطاس خشبة) ص ٣٠

(٥٢) الموشح/٣٨٤ ، وأخبار أبى تمام/٢٤٤

(٥٣) كمال أدب الغناء/٣٠

(٥٤) الأغانى (ط · الساسى) ١٣/١٦ والرسالة الموضحة (ت · محمد نجم) ١٤٣

(٥٥) الموشح/٣٨٤ وأخبار أبى تمام/١٧٦

(٥٦) رسائل الكندى الفلسفية (ت · أبو ريدة) ١/١٠٣

(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة ، والشعر والشعراء (ت · شاكر) ١/١٠٣

(٥٨) رسائل الكندى ١/١٠٣

(٥٩) قارن بالأغانى ٣/١٤٦

(٦٠) فى طبقات ابن المعتز (ص : ٢٧٢) « كان مذهب النظام فى أول أمره الشعر وانتقل الى الكلام ومذهب أبى نواس الكلام وانتقل الى الشعر » · وقارن بديوان أبى نواس/٥٣٠ ، ٢٦٥

(٦١) الحيوان ٦/١١

(٦٢) الموازنة للآمدى (ت · السيد صقر) ١/٤ ـ ٥

(٦٣) راجع الحيوان ١/٧٥ ، ٣/٣٣٦

(٦٤) الحيوان ٣/١٣٠ ، ٥/١٧٤ ـ ١٧٥ ، والبيان ٤/٢٤

(٦٥) المرجع السابق ٣/١٣٠

(٦٦) المرجع السابق ٣/١٢٩

(٦٧) المرجع السابق ٢/٢٧

(٦٨) أخبار أبى تمام/٥٣

(٦٩) ديوان أبى تمام ٢/٧٧

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط محيى الدين عبد الحميد) ١/٢٥ ـ ٢٦

(٧١) الموازنة ١/٢٥

(٧٢) ديوان أبى نواس/٢٦٥

(٧٣) البيان والتبيين ١/٢٠٦

(٧٤) المرجع السابق ١/١٤١

(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة (ت · عبد الرحمن بدوى)/٧٦

(٧٦) المرجع السابق/٢١٣

(٧٧) المرجع السابق/٢٢٠

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت · الحوفى) ٤/٦ ـ ٧



نظـرة نقـديـة

التراث اللغوي العربي

الدكتور تمام حسان

أولا : النحو :

كانت الدوافع التى دفعت الى الدراسات اللغوية فى التراث العربى متعددة ومتنوعة • فلقد كان منها ما هو دينى وما هو قومى وما هو سياسى واجتماعى • ونستطيع ان نسوق طائفة من هذه الدوافع التى سيكون الالمام بها عونا لنا على فهم بعض الأمور التى سنوردها فيما بعد .

١ ـ كان المسلمون وما يزالون حراصا على ضبط النص القرآنى والحفاظ عليه ان يتطرق اليه تحريف فى بنية الكلمات أو لحن فى اعرابها أو لبس من أى نوع فى معانى الجمل • فلما اتسعت الفتوح الاسلامية وشاعت مخالطة العرب لابناء الامم المغلوبة حدث ما كان لابد أن يحدث من ضعف الملكات اللغوية عند العرب وشاع الخطأ فى تلاوة القرآن ففزع أولو الامر من المسلمين الى ضبط النص القرآنى بالشكل • ولقد قام أبو الاسود الدؤلى بهذا الضبط بالشكل وقصة ذلك معروفة ومشهورة • وهنا استطيع أن أزعم ان صلة أبى الاسود بنشاة النحو تكاد تعدو قيامه بهذا الضبط وأن القيمة الحقيقية لهذا العمل تتمثل فى اختراع اسماء للحركات والسكون لأن هذه الاسماء يسرت لخلفاء أبى الاسود ادراك الاطراد فى ظاهرة الاعراب واقامة دراسة نظرية لها • ومن هنا جاء النحو مبنيا على الاعراب والعامل .

٢ ـ فتح الله على العرب أراضى لم يطأوها من قبل وكان لشعوب البلاد المفتوحة ثقافات لم يكن للعرب مثلها . وقد دخل العرب الى هذه البلاد وفى أيديهم كتاب الله يريدون ان يبلغوه للأمم بالحكمة والموعظة الحسنة وليس بمجرد القهر وحد السيف . وكان على العربى اما أن يستكين ويجلس من أبناء الامم المغلوبة مجلس التلميذ فيتلقى منهم ثقافات تتعارض مع دعوته التى يدعو لها واما ان ينشىء لنفسه ثقافة يعتز بها كما يعتز هؤلاء بثقافاتهم ويكون بها أستاذا لهؤلاء المغلوبين الذين كان لابد لهم من تعلم ما فى أيدى الغالبين ليستطيعوا أن يكيفوا مستقبلهم بكيفية هذا الكيان الجديد الذى جمع

● التراث اللغوى العربى

الغالب والمغلوب فى زمالة واحدة ـ كيان الدولة الاسلامية . وهكذا نشأت الدراسات اللغوية لتكون بذرة الثقافة الجديدة .

٣ ـ اذا كان أبو الأسود قد بدأ بضبط المصحف فان خلفاءه هم الذين أنشأوا النحو : وقد كانت الفترة التى تلت موت أبى الاسود فترة بناء القواعد المفردة فى بنية نحوية كلية حتى اكتمل البناء بعبد الله بن أبى اسحق الحضرمى الذى كان « أول من بعج النحو ومد القياس وشرح العلل » (١) . وبهذه الاولية يعتبر ابن ابى اسحق هو المؤسس الحقيقى للنحو العربى وهو الذى فصل ما بين النحو (او العربية كما كانوا يسمونه أحيانا) وبين اللغة أو المتن (أو فقه اللغة كما نعرفه الآن) . فلقد سأله يونس عن كلمة « السويق » (والمقصود بها دقيق الحنطة) هل ينطقها أحد من العرب بالصاد ؟ فأجابه الحضرمى : نعم . عمرو بن تميم تقولها . ثم قال له : وماذا تريد الى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرد وينقاس . أى دع فقه اللغة وعليك بالنحو . ولم يكد البناء النحوى يكتمل فى يدى ابن ابى اسحق حتى اتضحت خواصه الاساسية ومنها :

ا ـ أنه قياس مطرد .

ب ـ أنه يفسر النصوص المسموعة عن العرب من جهة الصواب والخطأ .

ج ـ وأهم من ذلك أنه يعين على انشاء جمل جديدة تتصف بالصواب وان لم يرد مثلها فى التراث لانها مطابقة فى صياغتها التركيبية للأقيسة النحوية .

وكان هذا العنصر الثالث هو الصيحة التى جمعت الموالى حول راية النحو فكانوا تلاميذه فى البداية ثم شيوخه وعلماءه فيما بعد حتى لا نكاد نعد العرب الاقحاح بين النحاة الا افرادا. لقد كان الموالى فى ظل الدولة الاموية يعيشون على هامش المجتمع سواء من الناحية السياسية أو الناحية الاجتماعية . فلم يصل الى أماكن مرموقة فى المجتمع منهم الا من نشأ فى وسط العرب واكتسب سليقة اللغة كحماد الراوية وخلف والحسن البصرى وابن سيرين وبشار ابن برد وغيرهم . فلما عرف الموالى أن النحو طريق الى تعلم اللغة العربية ومن ثم طريق الى منحهم مستوى الزمالة والمشاركة فى قضايا المجتمع الاموى سارعوا الى تعلمه فكان على النحو أن ينقلب بعد نشأته مباشرة من الطابع العلمى الاستقرائى الذى يقوم على طلب القاعدة من خلال المسموع عن العرب الى الطابع التعليمى الاستنباطى الذى يحكم على صواب الامثلة من خلال القاعدة . كل ذلك كان بسبب الدوافع الاجتماعية والسياسية التى تتمثل فى رغبة الموالى فى تبوؤ مكانة ما فى المجتمع الجديد . وحين عرف الناس كتاب سيبويه ودوا أن لو اتخذوه متنا لتعليم اللغة ولكن ضخامة الكتاب وتشعب مباحثه وكثرة ما فيه من المسائل الزائدة على الاصول زهدت الناس فيه فشرع العلماء يصنعون المختصرات فى النحو ولعل الكسائى كان من أوائلهم (٢) .

لقد وصف النحو منذ وقت مبكر بانه « صناعة » ، وفرق الدارسون من بعد بين الصناعة والمعرفة . والمقصود بالصناعة « العلم الحاصل بالتمرن اى انه قواعد مقررة وادلة ، وجد العالم بها ام لا » (٣) . واذا قال القدماء : « صناعة الشعر » فاننا ينبغى بهذا الفهم أن ننفى عن معنى هذه العبارة أمرين :

ا ـ صنعة الشعر بمعنى تزييفه ونسبته الى غير قائله .

ب ـ الاشتغال بتفسير الشعر او بتاريخه .

وان نفهم صناعة الشعر بانها عمود الشعر وقواعد عروضه التى يراعيها الشاعر فى الصياغة والناقد فى التقويم . وعلينا بعد ذلك أن نشرح كيف كان النحو صناعة . اذا كان الابيستيمولوجيون أصحاب نظرية المعرفة يفرقون بين العلم المضبوط الدقيق وبين العلم غير المضبوط فان من الخير أن نسوى فى الفهم بين ما كان العرب يقصدونه بـ « الصناعة » وبين العلم المضبوط . ان خصائص العلم المضبوط هى الموضوعية التى تتمثل فى الاستقراء الناقص وامكان اختبار صدق النتائج ثم الشمول الذى يتمثل فى ارتضاء مبدأ الحتمية (ويسميه تراثنا العربى القياس) وفى تجريد الكليات أو الثوابت ، ثم التماسك الذى يتمثل فى عدم التناقض وفى التصنيف المتكامل ثم الاقتصاد الذى يتمثل فى الاستغناء بالاصناف عن المفردات وفى استعمال القواعد . وكل هذه الخصائص مما يتميز به النحو . فلقد قام النحو فى نشأته على الاستقراء الناقص اذ

قنع النحاة بالنظر فى المسموع وقاسوا عليه غير المسموع ، وفى النحو امكان اختبار صدق القاعدة بايراد الشاهد عليها مما قاله العرب الفصحاء • وفيه الحتمية وهى القياس وفيه تجريد الكليات وهى الابواب النحوية وفيه عدم التناقض لأن أوله ينسجم مع آخره وفيه التصنيف المتكامل الذى يجعل منه بنية لبناتها الاصناف أى الاقسام وفيه ترك الكلام فى المفردات والاستغناء عنه بالكلام فى الاصناف وهذه هى الوصية التى ذكرنا منذ قليل كيف وصى بها ابن أبى أسحق تلميذه يونس بن حبيب وأخيرا فيه القواعد المطردة • وبهذا يكون النحو صناعة او علما مضبوطا •

اذا كان النحو صناعة فهو بالضرورة بنية مجردة ذات علاقات داخلية عضوية • والسؤال الآن يتجه الى الكيفية التى توصل بها النحاة الى بناء هيكل بنيوى مجرد للنحو ، أو بعبارة أخرى ما الصورى والمعالم التى « يستدل » بها النحوى حتى يصل الى بناء هذا الهيكل ؟ لعل الاجابة عن هذا السؤال تكمن فى كلمة «يستدل» لأن النحاة أطلقوا على هذه الصوى والمعالم عبارة « أدلة النحو » ، وأطلقوا على استعمال هذه الادلة مصطلح « الاستدلال » ، والمعروف أن « ادلة صناعة الاعراب ثلاثة : وهى كلام العرب الفصيح المنقول نقلا صحيحا ، الخارج الى حد الكثرة ، وقياس ، وهو حمل ما لم ينقل على ما نقل اذا كان فى معناه ، وكذا كل مقيس ، واستصحاب الحال •• » (٤) • ويعنى هذا أن المنطلق الاول للنحاة كان استقراء كلام العرب الفصيح البالغ حد الكثرة وهذه الخطوة الاولى لا تتجاوز النقل والاستقراء والكشف عن هيئات المسموع وملاحظة اختلاف الصور باختلاف المواقع وكذلك العلاقات الوفاقية والعلاقات الخلافية بين عناصر هذا المسموع •

فاذا انتهى النحوى من الملاحظة والاستقراء اللذين أجراهما على المسموع فقد انتهت المرحلة الحسية من عمله وبدأ فى التجريد وهو استخراج المعقول من المحسوس • ولقد اتجه تجريد النحاة ثلاث وجهات أولاهن ما أشار اليه الاقتباس الذى سبق منذ قليل بعبارة « استصحاب الحال » ، والثانية القياس أو الحمل والثالثة جملة القواعد التوجيهية العامة التى يمكن أن نعتبرها ضوابط منهجية يسترشد بها النحوى عند نظره الى السماع أو الاستصحاب أو القياس ، ومعنى كونها ضوابط منهجية أن من عرف النحو العربى وجهل هذه القواعد فقد عرف مفردات المسائل النحوية وجهل الهيكل البنيوى للنحو فلا يستطيع فيه اجتهادا ولا اليه اضافة الا خلافا على اعراب لفظ أو رتبته أو مطابقته •• الخ •

أما فيما يتصل بالاستصحاب فقد كان على النحاة أن يجردوا صورا أصلية لعناصر التحليل النحوى (بدءا بالحروف وانتهاء بالجمل والقواعد) قبل أن يتكلموا فيما اذا كانت هذه الصور « تستصحب » فى الاستعمال او يعدل بها عن الاصل • ومعنى الاستصحاب البقاء على الصورة الاصلية (سواء صورة الحرف أو الكلمة أو الجملة أو القاعدة) التى جردها النحاة من قبل وكل صورة مجردة للحرف او الكلمة او الجملة تسمى « أصل الوضع » كما تسمى الصورة الاصلية للقاعدة « أصل القاعدة » ومعنى أن الاستصحاب معدود فى أدلة النحو أن « ما جاء على أصله لا يسأل عن علته » « استصحاب الحال من الادلة المعتبرة » (٥) ثم ان « من تمسك بالاصل خرج عن عهدة المطالبة بالدليل (٦) » ولو كان هذا الدليل شاهدا من المسموع على صحة الحكم النحوى ، أى واحدا من الشواهد النحوية المعروفة • ولعل هذا هو السبب الذى جعل النحاة يمسكون عن الاستشهاد بكلام العرب على القواعد الاصلية فلم نرهم يستشهدون مثلا على اسمية الفاعل ولا رفعه ولا على تقدم الفعل عليه كما لم يستشهدوا على اسمية المبتدأ ولا تعريفه ولا على عرائه عن العوامل اللفظية الخ وانما جاءت شواهدهم دائما عند الحاجة اليها فى أحوال مثل :

أ ـ عند تفصيل القول فى شرح القواعد بحسب الشروط والقرائن اللفظية كالرتبة والمطابقة والتضام •• الخ •

ب ـ عند سوق القواعد الفرعية كجواز الابتداء بالنكرة وجواز الاخبار بالزمان عن الجثة فى حالات خاصة .

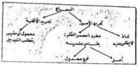
ج ـ عند ايراد الشاذ او القليل أو النادر ونحو ذلك •

ذلك بأن الكلام فى مثل هذه الامور اما زيادة على استصحاب الاصل واما خروج عن الاصل •

وأما القياس فهو بحكم التعريف « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » (٧) . ولقد عرفنا ان المنقول هو المسموع من كلام العرب الفصيح بطريق الرواية او المشافهة . أما غير المنقول فاما أن يكون استعمالا يتحقق فيه القياس كان نبنى جملة لم نسمعها من قبل قياسا على ما سمعنا من العرب (اى قرانا فى كتب الادب الجاهلى الاسلامى) . واما ان يكون غير المنقول نسبة حكم نحوى حكم النحاة به

من قبل على أصل مستنبط من المسموع ثم لوحظ هذا الحكم بحسب الاستقراء في غير هذا الاصل فيعتبر النحوى أن اثبات الحكم لغير الاصل قد جاء بطريق القياس كما في حمل اعراب المضارع على اعراب اسم الفاعل أو قياس أعمال ما على أعمال ليس .

بهذا يصبح الاستدلال مكونا من ثلاثة عناصر هي : السماع والاستصحاب والقياس وتكون هذه الادلة هي عمد النظرية النحوية العربية ومحاور الهيكل البنيوى للنحو على نحو ما تتضح صورتها من البيان التالى :



هذا وقد استعمل مصطلح الاستدلال في **المنطق وفي أصول الفقه** كما استعمل في النحو **ومع أن المقصود به في الفروع الثلاثة هو** استعمال **المقدمات المؤدية الى الحكم** نجد فارقا بين هذا **الاستعمال في أحد هذه الفروع وبينه في الآخر** فالاستدلال المنطقى استنتاج وينقسم الى مباشر ينتقل فيه الحكم من مقدمة واحدة الى نتيجة ، وغير مباشر تستعمل فيه أكثر من مقدمة ، وتلزم النتيجة فيه عن المقدمات . أما في الاستدلال الفقهى فالمقدمات أو الادلة ليست قضايا منطقية وانما هي مصادر للتشريع كالقرآن والسنة والاجماع والقياس والاستحسان والمصالح المرسلة والعرف الخ .. فاذا وازنا بين معنى الاستدلال في النحو وبين معناه في هذين الفرعين ادركنا ان هناك شبها بين الاستدلالين الفقهى والنحوى وان هناك بونا في الفهم شاسعا بينهما وبين الاستدلال المنطقى فالغاية في الاستدلال الفقهى استنباط الحكم الشرعى وهي في النحو الوصول الى القاعدة أما في المنطق فهي استنتاج قضية لازمة عن قضايا أخرى .

دعنا بعد ذلك نستعرض الادلة النحوية واحدا بعد الآخر ولنبدأ بأول هذه الادلة وهو السماع . وتحت السماع قضايا لابد من ايضاحها منها قضية الفصحى واللهجات ومنها الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر وأيهما أولى أن يقوم عليها النحو ، ومنها تمسك اللغويين والنحويين بمنهج في الرواية يشبه منهج أصحاب الحديث وأخيرا منها قضية المسموع من الكلام الفصيح ما هو ولماذا كان كذلك ؟ .

هل كانت الفصحى لغة قريش كما يزعم معظم طلاب التراث العربى (٨) ؟ لقد بنى هؤلاء دعواهم على أن قريشا كان لها من الاهمية في الجاهلية ما أغرى القبائل العربية الاخرى باتخاذ لهجتها لغة مشتركة للعرب جميعا ، فهم جيران الكعبة وسدنتها وبقرب بلدهم مكة تقع سوق عكاظ ولقريش رحلتا الشتاء والصيف والتجارة الرائجة . ولكن هناك مسلمات تحول بين اعتقاد وجاهة هذا الزعم هي :

١ — أن القرآن « نزل بلسان عربى مبين » وليس بلسان قرشى .

٢ — أن القرآن نزل على سبعة احرف واوضح ما يفهم من ذلك أن هذه الأحرف لايمكن أن تكون بلهجة واحدة .

٣ — أن النبى حين أخبر عن فصاحة نفسه عزا ذلك الى رضاعته في قبيلة سعد بن بكر .

٤ — كان للهجة قريش من الخصائص ما لا يشيع في الفصحى وغيره أشيع منه كتسهيل الهمزة .

٥ — معظم نصوص الأدب الجاهلى لغير القرشيين ولم نسمع عن شاعر قرشى جاهلى فحل .

٦ — كان النبى صلى الله عليه وسلم يخاطب وفود العرب بلهجات قبائلهم وفي ذلك اشارة الى فصاحة لهجات هذه القبائل وان الفصاحة لم تكن لقريش فقط .

٧ — أن النحاة حين حددوا القبائل الفصيحة التى ياخذون عنها النحو لم ياخذوا عن قريش وانما اخذوا عن قيس وتميم وأسد وطيىء وهذيل (٩) .

٨ — أن الذين زعموا أن لهجة قريش صارت هي الفصحى لم يأتوا بدليل واحد مقنع على صدق دعواهم وانما يعتمدون على قرائن حالية هي دون شك أضعف مما قدمته من هذه الادلة السابقة .

والذى أراه اقرب الى الصواب أن العربى الجاهلى والاسلامى كان من أصحاب الازدواج اللغوى على نحو ما نكون نحن الآن فله لهجة قبلية تقف بازاء ما نعرفه الآن باسم العامية وله لغة فصحى هي التى نعرفها من خلال الادب وله سليقة في كل منهما ولكل من اللغتين أدوار في حياته فمن المواقف ما يستعمل فيه اللهجة القبلية ومنها ما يتطلب الاستعمال الفصيح ، وليس ذلك غريبا علينا نحن الآن فكل منا يجعل العامية لحياته

العادية ويخصص الفصحى لكتـــابة الخطابات والصلاة والدعاء وشرح المعلومات فى التدريس ومواقف أخرى . وكما تختلف الفصـــحى فى نطقها وتراكيبها فى هذا العصر بحسب البلدان العربية كانت تختلف فى الجاهلية بحســب القبائل ولكنها مع ذلك وعلى رغمه كانت لغة العرب جميعا ولم تكن لغة قريش فقط .

ثم ما الفرق بين لغة الشعر ولغـــة النثر ؟

من المعروف أنه اذا اختلفت عبارتان وقد أفهمتا معنى واحدا فالفرق بينهما فرق فى الاسلوب . ولكن الفـرق بين الشـــعر والنثر لا يعـود الى غيره ولكل شكل من أشكال الأدب اسلوبه كذلك ولكن الفرق بين الشـــعر والنثر لا يعـــود الى الاسلوب فقط وانما يعود كذلك الى الاختـــلاف فى الخصائص التركيبية اختلافا يبرر الثنائية التى نلمحها فى عبارة « لغة الشعر ولغة النثر » فلقد فرض الشعر على نفسه من القيود الشكلية وزنا وقافية ما حتم عليه ان يلجأ الى الترخص فى تراكيبه من جهة والى التوسع فى استعمال الدلالات الطبيعية كالجرس والتآلف والظواهر الاسلوبية الأخرى المشابهة ثم الى اللجوء الى المحســنات يلتمسها حينا فى المعنى وحينا آخر فى اللفـظ وأخيرا الى اختلاف الايقاع من بحر الى بحـــر وارتباط هذا الاختلاف بتوليد الامزجة فى التذوق والذى يهمنا من كل ذلك هو الترخص فى التراكيب لانه هو الذى يتصل بكلامنا عن التراث النحوى . فهل يقبل فى النثر مثلا ان يختلف اعراب التابع عن اعراب المتبوع كما فى قول امرىء القيس .

كأن كبيرا فى عــرانين وبله
كبير أناس فى بجاد مزمـل

أو قول الفرزدق :

وعض زمان يا بن مروان لم يدع
من المال الا مسحتا أو مجلف

وهل يقبل فى النثر أن يكون المضاف اليـــه مصدرا بـ « اما » كما فى قول تأبط شرا :

هما خطتا اما أسـار ومنة
واما دم والقتل بالحـر أجدر

وهل يقترن خبر المبتدأ باللام فى النثر عـلى نحو ما يقول القحيف العجلى :

فلا تطمع أبيت اللعن فيهـا
ومنعكهـا لشىء مسـتطاع

وهل تسقط فى النثر صلة الموصول كما فى قول عبيد بن الأبرص الأسدى :

نحن الألى فاجمع جمــو
عك ثم وجههم الينـــا

كل هذا يدل على أن للشعر لغة خاصة به وقد اعتمد النحو العربى على لغة الشعر أكثر من أية لغة أخرى غيرها .

وكل امة بحاجة الى ذاكرة قومية تذكر بهـا ماضيها وتراثها القومى وتستعين بها على المحافظة على شخصيتها بين الأمم . وتاريخ كل أمة هـــو سجل هذه الذاكرة سواء اكان هذا التاريخ مرويا أم مكتوبا غير أن الكتابة أبعد فى التاريخ غورا وأبقى على الزمان من الرواية والمشافهة . لقـــد حفظ العرب فى الجاهلية أنسابهم وأيامهم وشعر شعرائهم وسجع كهانهم وما وصـــل اليهم من أساطير الأمم الاخرى وتاريخها . وكان الشعر ديوان العرب على نحو ما يكون التاريخ ديوانـا للأمم الأخرى . فمن ذكره الشعر فقـد دخـل الى تاريـخ العــرب من اوســع أبوابه . ومن هنا عظمت العناية برواية الشعر فكان لكل شاعر راوية ينقل عنه شعره للناس كما عظمت العناية بحفظ الانساب وأيام العرب الخ ، وهكذا أصبحت الرواية والمشافهة نمطا ســلوكيا عربيا لحفظ التراث والامجاد القومية . ولقــد سارت رواية القرآن وحفظه جنبا الى جنب مع تدوينه ومازال أمره كذلك حتى اليوم . وأما الحديث فقد كانت عناية المسلمين بتحقيق روايته وتوثيقها سببا فى نشأة علم المتن وعلم السند أولهما للنقد الداخل والثانى للنقد الخارجى الحديث . وأذن نقـاد الحديث برواية الاحاديث بالمعنى مع اختـلاف فى اللفظ وسنرى فيما بعد أن تعدد القراءات فى القرآن ورواية الحديث بالمعنى كانا سببا فى تريث النحاة فى الاستـشهاد بالقرآن والحديث على قواعد النحو ، أو بعبارة أخرى كانا سببا فى توقف النحاة عن بناء النحو على افصح نصين فى اللغة العربية وحفاوتهم ببنائه على لغة الشـــعر وكلام الاعراب . واصطنع النحاة فى توثيق المادة المروية منهج رجال الحديث على رغم اختـــلاف الغاية بين رواية اللغة ورواية الحديث ولكن الذى شجعهم على ذلك هو ما شاع فى العصر الامـــوى من وضع الشعر ونسبته الى غير قائله مـــع ما يلابس ذلك من اختـــلاف التركيبات الشعرية وترخصها فى ظواهر بناء الجمل وذلك أمر يحوج الى التحرز والتوثيق .

نصل عنـد هذه النقطة الى المسمـــوع . لقـد علمنا ان اداة النحو لم تكتمل فى أيدى الدؤلى وأبناء جيله وانما كانت لهم ملاحظات مفككة هى فى أغلب الظن أكثر شبها بملاحظات فقه اللغة منها بقواعد النحو . ولم يرحل هؤلاء الى البادية

لانهم كانوا أصحاب سليقة ، ولم يطعنـوا على العرب لانهم لم يصلوا الى استنباط قياسى مطرد. ولقد كان ابن أبى اسحق الحضرمى « أول مـن بعج النحو ومد القياس وشرح العلل»فشرع يطعن على العرب وحول القياس من انتحاء كلام العرب الى « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » اى حوله من قياس استعمالى الى قياس نظرى.وكذلك حدد حدود الفصاحة بانتقاء الشكل اللغوى المطلوب وهو اللغة الأدبيـة (أو لغـــة القرآن كما نسميها الآن) وانتقاء القبائل التى تؤخذ عنها اللغة وهو الذى فرق بين العربيــة (النحو) واللغة (المتن أو فقه اللغة) كما عرفنا من قبل من شأنه مع كلمـــة « السويق » التى عرضها عليه يونس بن حبيب .واذا كان الحضرمى قد أشار بتحديده للفصاحة الى شرط من شروط السماع (اذ يشترط فى المسموع أن يكـــون فصيحا) فقد كان على من بعـده من النحاة أن يضعوا قيودا تفصيلية للفصاحة تتمثل فى معايير مكانية وزمانية واجتماعية ينطقون على أساسهـا القبائل . فعلى المستوى الاجتماعى وقع الاختيار على اللغة الادبية دون اللهجات القبلية وعلى المستوى المكانى اختار النحاة قبائل وسط الجزيرة التى سبق ذكرها من قبل أما على المستوى الزمانى فقد حددوا عصر الاحتجاج بما بين امرىء القيس وابراهيم بن هرمة . (لاحظ أنهما شـاعران مما يـدل عـلى اعتداد النحـاة بالشعر أكثر مما يعتدون بغيره) .

وقبل أن نتصدى بالنقد لهـــذه الاختيارات الثلاثة ينبغى أن نذكر ما يتطلبه المعاصرون من الباحثين فى اللغة مما يعدونه من حدود المنهـــج الحديث وذلك كما يلى :

١ ـ ينبغى أن يتجه البحث الوصفى الى لغـة حية (متطرقة) .

٢ ـ وأن تكون لغة الكلام أولى من لغة الكتابة او الادب بالبحث والدراسة كلما أمكن .

٣ ـ وأن تختار لهجة واحدة من لهجات اللغة لكل دراسة فلا يخلط فى البحث الواحــد بين لهجتين .

٤ ـ ان تؤخذ اللغة عن شخص واحـد من متكلميها يسمى مساعد البحث .

٥ ـ ان يقع الاختيار على مرحلة زمنية واحدة من مراحل اللغة والا يجمع فى بحث واحــد بين مرحلتين .

واذا نظرنا الى صنيع النحاة وجدنا بالنسبــة للنقطة الاولى انهم اعتمدوا على الرواية حينـا ومشافهة الاعراب حينا آخر وبذلك يكونون قد أوفوا بعض مطالب هذه النقطة دون بعض لأن جانب الرواية لا يمثل اللغــة الحية لأن موضوعه كلام السابقين . وبالنسـبة للنقطة الثانية اتجه النحاة الى غير الاولى فدرسوا لغة الادب وبالنسبة للثالثة جمع النحاة بين اللهجات المدروسة ولـم يصرفوا اهتمامهم الى كل لهجة على حدة .وكذلك فعلوا بالرابعة والخامسة فجمعوا بين المشافهـين المتعددين وجمعوا بين العصور المختلفة التى فرق بينها مؤرخو الادب واعتبروها مختلفة .

ولكن النحاة معذورون فيما صنعوا للأسباب الآتية :

١ ـ لقد سبق أن عرفنــــا أن الحفاظ على القرآن ونقاء نصه كان أقوى الدوافع الى نشأة التراث اللغوى عند العرب وبذلك يصبح التزام النحاة بالنقطتين الأولى والثانية لا مبرر له اذ كيف يمكن أن يحافظوا على القرآن بدراســة المخاطبة اليومية للعرب ؟ من هنا اتجهوا الى اللغة الادبية بالدراسة .

٢ ـ لا يمكن مع الاعتماد على الرواية أن يكون النقد صحيحا بالنسبة الى النقطة الثالثة والرابعة لان الراوية كان يروى لجمع من الشعراء ذوى اللهجات المختلفة فيؤدى شعرهم بلهجته هو او يمثل لهجاتهم من خلال عاداته النطقية الخاصة التى لا يمكن أن توضح كافة الفروق بين هـــذه اللهجات . فيمكن فى هذه الحـــالة أن نزعم أن اللهجات تعددت بتعدد الرواة لا بتعدد القبائل . فاذا عرفنا أن الرواة كانوا لا يختلفون كثيرا فى لهجاتهم خفت وطأة النقد عن النحاة .

٣ ـ وللسبب نفسه يغتفر للنحاة خلطهم بـين عصور مختلفة من تطور اللغة فى درسهم النحوى اذ لا شك أن معاصرة الراوية للنحوى تجعل كل ما يقدمه الراوية متحــدا الى حــد كبير فى طريق الاداء غير صالح للكشف عن اختلاف العصور . وما كان للنحاة أن يلتمسوا الفوارق بين العصور من أى مصدر آخر .

كان ذلك أمر السماع ولنا أن نلم بعض الالمام بالدليل الثـانى وهو الاستصحاب وتحتـه تأتى الفلسفة الحقيقية للنحـو والنحـــاة ، لأن فى الاستصحاب انتقالا من الطور الحسى الذى يتمثل فى السماع الى طور تجريدى قوامه اطار فكـرى مركب مفارق للحس تنسب اليه عناصر المسموع. واذا عدنا الى الرسم البيانى المعبر عن البنية التى جردها النحاة للنحو العربى وجدنا الســـماع يؤدى الى نوعين من التجريد أحدهما تجريـــد الاصول والآخر تجريد الاقيسة والاول منهما

مناط القول بالاستصحاب ، والثانى مناط القول فى المحمول عليه والمحمول والعلة والحكم . وسنرى المقصود بكل واحد من هذه المصطلحات .

لم يرتض النحاة العرب لأنفسهم منهجا خالصا للوصف مبرأ من العقلانية على نحو ما رضى ذلك الوصفيون المحدثون وبخاصة المدرسة التوزيعية الامريكية . ذلك بأن النحاة العرب كانوا يسعون الى الاطراد مهما كان الثمن ، وما دامت اللغة نفسها لا تصل الى هذا النوع من الاطراد فلابد من اختراع كيان مجرد مطرد ترد اليه أوابد اللغة ، ومن هنا جاءت فكرة أصل الوضع وأصل القاعدة . وفى عبارة « أصل الوضع » ما يفهم منه ان النحاة كانوا يعتقدون أن الواضع الاول للغة بل العربى الفصيح نفسه كان يبنى نشاطه اللغوى على أساس من أصل الوضع . ويبدو ذلك لدى النحاة فى تكرار زعمهم أن العرب أمة حكيمة تدرك أسرار ما تقول وتقوم فى نفوسها علله .

قلنا ان اللغة لا تتسم بالاطراد المطلق ومن هنا جرد النحاة أصل وضع الحرف وأصل وضع الكلمة وأصل وضع الجملة وكذلك جردوا أصل القاعدة ليميزوا بين القواعد الاصلية والفرعية . فبالنسبة للحرف لاحظ النحاة مثلا عدم الاطراد فى نطق النون فهى تنطق بالشفتين فى كلمة « ينبغى » وبالشفة السفلى مع الاسنان العليا فى « ينفع » ويخرج فى نطقها اللسان كما فى «ينظر» وتنطق فى اللثة فى «أنا» وفى اللهاة فى « ينقل » فرأوا أنهم اذا فرقوا فى حدود نظام اللغة بين كل هذه الانواع التى فرق بينها الاستعمال فان ذلك يتنافى مع خاصية هامة من خواص « الصناعة » وهى « الاقتصاد » ومن ثم جردوا لكل النونات المذكورة أصلا سموه « اصل الوضع » وجعلوا معيار الوصول اليه تذوق الحرف وذلك بنطقه ساكنا بعد همزة مكسورة وجعلوا الرمز الذى فى الكتابة العربية دالا على هذا الاصل ومن ثم صالحا للدلالة على كل أنواع النطق المذكورة منذ قليل . وحين تكلم سيبويه فى باب الادغام من كتابه عن الحروف العربية جعل منها تسعة وعشرين « أصولا » وجعل غيرها فروعا وقصد بالاصول أصول وضع الحروف .

وكذلك لاحظ النحاة أن بنية الكلمة لا تطرد فجردوا لبنية الكلمة أصل وضع . ولنضرب لك مثلا لعدم اطراد الكلمة بما نلاحظه من صحة واعلال واختلاف صيغ الماضى والمضارع والأمر فيما يلى :

ضرب	يضرب	اضرب
وعد	يعد	عد
قال	يقول	قل
باع	يبيع	بع
وعى	يعى	ع
نوى	ينوى	انو
أكل	يأكل	كل
رأى	يرى	ره

فنسبوا كل ذلك الى أصل وضع تركب من حروف ثلاثة لا تتأثر فى نطاق النظرية بما تتأثر به حروف الكلمات فى نطاق الاستعمال من قلب ونقل وحذف وابدال وزيادة الخ فلو اخذت الامر من الافعال السابقة مثلا للاحظنا ما يلى :

اصل	فرع
أوعد	عد
أبيع	بع
أوع	ع
ائكل	كل
ارأ	ره

ومعنى ذلك أن الفعل « ضرب » الذى جاء سالما فى جميع صوره يتسم باستصحاب الاصل لانه لم يتغير من أصل وضعه شىء لا من حيث الاشتقاق ولا من حيث الصيغة لان حروفه الثلاثة « الأصلية » باقية وصيغته الصرفية على حالها لم تتغير . وذلك هو المقصود بالاستصحاب . أما الكلمات الأخرى فقد « عدل بها عن الاصل » ومن ثم تتطلب « الرد الى الاصل » أو بعبارة أخرى تتطلب « التأويل » . ومثل ذلك يقال فى أنواع الكلم الاخرى الا الحروف ومعظم الجوامد .

ورأى النحاة أن بنية الجملة العربية غير مطردة اذ ان جملة واحدة مثل : « ابى فوق الشجرة » يمكن ان تبدو فى عدة صور منها الصورة السابقة التى توافر فيها ركنا الجملة ومنها انها فى الاجابة عن سؤال هو : من فوق الشجرة ؟ تبدو الجملة فى صورة كلمة واحدة هى : أبى وفى جواب سؤال يقول : أين أبوك ؟ تبدو الجملة فى صورة الظرف وما أضيف اليه أى : فوق الشجرة . فلو أن النحاة نظروا الى كل شكل من هذه الاشكال الثلاثة نظرة مستقلة لكان عليهم أن يقعدوا لثلاث جمل لا لجملة واحدة ومن هنا جردوا أصل وضع للجملة يتحقق لها به ركنا الاسناد فاذا حذف أحدهما كما فى الحالتين الثانية والثالثة فلابد من تقديره موجودا لتتحقق بنية الجملة كاملة . ويتمثل فى الحالتين الاخيرتين عدول عن الاصل وفى تقدير ما حذف رد الى الاصل أى تأويل .

ويتمثل الرد الى الاصل فى الحرف والكلمة فى قول النحاة : « الاصل كذا » كأن يقولون أن

« قال » أصلها « قول » وان « باع » أصلها « بيع » أما العدول عن الاصل فان مسالكه تختلف فى حالة الحرف عنها فى حالة الكلمة وفيهما عن حالة الجملة · ففى الحرف يكون العدول عن الاصل بالاقلاب أو الاخفاء أو الادغام وفى الكلمة يعدل عن الاصل بالقلب أو النقل أو الحذف أو الابدال أو الزيادة أو السبك أو الفك · أما فى الجملة فان العدول عن الأصل يكون بالاستتار او الحذف أو الزيادة أو الفصل او الاضمار او التضمين او التقديم والتأخير ويكون الرد الى الأصل بتقدير المستتر والمحذوف الخ ·

أما اصول القواعد فهى القواعد التى لا تقيدها الشروط كرفع الفاعل والمبتدأ وتقدم الفعل على الفاعل وكون الفاعل اسما وكون المبتدأ معرفة الخ و القواعد الفرعية عدول عن هذه القواعد مشروط بشروط تتصل بالمعنى كاشتراط أمن اللبس أو بالمبنى كجواز الترخص فى مطابقة الفعل للفاعل من حيث التأنيث عند الفصل بينهما وهو الذى ينص عليه ابن مالك بقوله :

وقد يبيح الفصل ترك التاء فى
نحو أتى القاضى بنت الواقف

وكجواز الابتداء بالنكرة عند أمن اللبس وهو الذى يظهر من قول ابن مالك :

ولا يجوز الابتدا بالنكرة
ما لم تفد كعند زيد نمرة

وكقوله فى الاخبار بالزمن عن المبتدأ الحسى :

ولا يكون اسم زمان خبرا
عن جثة وان يفد فاخبرا

فقوله « ما لم تفد » وقوله : « وان يفد » اشتراط لأمن اللبس والاشتراط يجعل القاعدة فرعية معدولا بها عن الاصل وانما يكون ردها الى الاصل بالنص على ذلك الاصل ولكن هناك نوعا آخر من الرد الى أصل القاعدة يسميه النحاة التخريج وهو من القاعدة بمكان يشبه مكان التقدير من تأويل اصل وضع الجملة ، والفرق بينهما أن التقدير يعيد التركيب الى أصل قريب متبادر الى الذهن كما سبق فى تأويل عبارتى « أبى » و « فوق الشجرة » اذ قدرنا كلا منهما بأن الأصل « أبى فوق الشجرة » . اما التخريج فانه يكون عند احتمال هذا الأصل وذلك فيكون عزو التركيب الى اى واحد من الاصلين تخريجا. مثال ذلك قراءة « يا جبال أوبى معه والطير » بنصب الطير . فالطير معطوف على المنادى وتابع له عند عيسى بن عمر والمقرر ان تابع المنادى له حكم المنادى فى دخول حرف النداء عليه ولما كانت الجبال مسبوقة بحرف النداء « يا » وهى لا تدخل على ما فيه ال تم تصلح الطير للعطف على الجبال فى نظر النحاة الآخرين ولذلك صرفوا المعنى على التخريج بالعطف على فضلا فى قوله تعالى : « ولقد آتينا داود منا فضلا يا جبال أوبى معه والطير » .

وواضح أن أصل الوضع وأصل القاعدة تجريدات عليا تتمثل فيها فلسفة النحو وتذكرنا الى حد كبير بالمثل الافلاطونية · وكثيرا ما وجهنا النقد الى النحاة العرب لاصطناعهم هذه التجريدات واعتمادهم على المعيارية العقلانية فى نشاط يفرض المحدثون له أن يتم بواسطة الوصف ويسترشد النقاد المحدثون فى نقدهم لهذه العقلانية النحوية بما كتبه الوصفيون من علماء اللغة فى الغرب وبخاصة أتباع ديسوسور العالم السويسرى وبلومفيلد العالم الامريكى · ولكن التطورات الحديثة فى الغرب وفى أمريكا بالذات أعلت من شأن وجهة النظر العقلانية اذ نادى تشومسكى أبو المذهب التحويلى بالاعتماد فى التحليل على بنية عميقة غير منطوقة تستنبط منها بنيات سطحية متعددة وقال ان الالتزام بالوصف دون التعميم بالتجريد التزام بالدقة على حساب العمق ، فهل فى ذلك ما يرد اعتبار النحاة العرب ؟! الذى أستطيع أن أقوله هنا أن وجهة النظر العقلانية لدى اللغويين الغربيين ليست وليدة اليوم وانما سادت أيام نحاة بورروايال فى فرنسا ولدى همبولدت فى ألمانيا وأن النحاة العرب لم يكونوا بدعا فى ارتضائها وان فكرة « الاستصحاب » مانزال من أنبل ما جاء به النحاة العرب ، وأقصد بالاستصحاب هنا مايشمل الأصل والعدول والرد فى وقت معا ، أقول هذا وأضيف اليه أن نقاد التراث قديما وحديثا لم يفطنوا الى خطورة تجريد فكرة الاستصحاب وان طبقوها مع كل تقدير وتخريج · بل ان النقاد من بين المستشرقين حين ادعوا أن الفلسفة الحقيقية للعرب هى دراساتهم النحوية ربما كانوا يدركون هذه الحقائق ادراكا غامضا لم يمكنهم من التصريح بأساس حكمهم ·

وهنا نصل الى الدليل الثالث وهو القياس ، وهو الوجه النحوى لما يطلق عليه فى منهج العلوم « مبدأ الحتمية » · ولقد سبقت الاشارة الى ان « القياس » مصطلح يتنوع فهمه بتنوع السياقات التى يستعمل فيها · فهناك القياس الاستعمالى وهو « انتحاء » سمت ما يقوله الآخرون من حول المتكلم ومن ذلك العبارة المشهورة : « انتحاء كلام العرب » وهذا النوع من القياس هو وسيلة اكتساب الطفل للغة أمه واكتساب الاجنبى للغة

الوطنية لقوم غرباء عنه وهو الذى يستعمل فى ساعات الدراسة بالمدارس عند التطبيق وكذلك يستعمل عند اشتقاق الالفاظ للمدلولات الجديدة وهناك القياس المنطقى وقد سبقت الاشارة اليه والقياس النحوى وهو « حمل غير المنقول على المنقول اذا كان فى معناه » فالقياس الاول عملى والقياس الثانى عقلى والثالث منهجى • وللقياس النحوى اركان هى :

أ ـ المقيس عليه (ويسمى تجوزا الأصل) •

ب ـ والمقيس ويسمى الفرع •

جـ ـ والعلة (التى تجمع بينهما) •

د ـ والحكم (الذى ينسحب من المقيس عليه على المقيس) •

اذا نظرنا الى الهيكل البنيوى للنحو العربى (الشكل البيانى السابق) وجدنا أنه لا يقاس الا على المطرد سواء أكان هذا المطرد مستصحبا كضرب أو معدولا به عن الاصل كقال وباع وشرط الاطراد أن يكون فى السماع والقياس جميعا لأنه لا يقاس على مطرد فى السماع فقط ولا فى القياس فقط ولا على غير المطرد فيهما « هذا وقد يتعدد المقيس عليه مع وحدة الحكم كقياس « أى » على « بعض » وهو « نظير » وعلى « كل » وهو « نقيض » ومن القواعد العامة أنه « يحمل الشيء على ضده كما يحمل على نظيره » (١٠) . أما تعدد المقيس عليه مع تعدد الحكم فذلك ما نراه من اختلاف النحاة حول وجوه تخريج المسألة الواحدة فتتعدد اختياراتهم للاصول التى يقيسون عليها ولكل أصل منها حكمه الخاص به . اى أن بعض النحاة يقيس عن أصل ما فيأتى فى المسألة بحكم وبعضهم يقيس على أصل آخر فيأتى فى المسألة نفسها بحكم آخر وتتعدد الاجتهادات فى المسائل على هذا النحو ويطول الكلام فى أوجه الخلاف وتتضخم كتب النحو تبعا لذلك •

أما المقيس أو المحمول فهو المجال الذى حاول فيه النحاة تجربة الطابع الانتاجى للقياس النحوى اذ تقاس الكلمة على الكلمة والتركيب على التركيب وتنشأ بذلك تراكيب وكلمات لم ينطقها العربى من قبل ويختلف النحاة حول تصغير ما يسمى به من الحروف والافعال فيقولون اذا سميت شخصا « على » (وهى حرف جر فى الأصل) فكيف تصغره وتثنيه وتجمعه ؟ واذا سميته « يضع » وهى فعل مضارع فهل ترد الاصل المحذوف وهو الواو فتقول : «يويضع» أو تصغره كما هو فتقول « يضيع » • واذا قلت « الزيدان العمران ضارباهما هما » فهل تبرز الضمير لا محالة أو تبرزه عند خوف اللبس فقط وفى كتاب الاصول لابن السراج (١١) نماذج من هذه التراكيب تدور حول الاخبار عن « الذى » مع تعدد الموصولات ، ومنها : ـ

١ ـ الذى التى قامت فى داره هند عمرو •

٢ ـ اللذان اللتان قامتا فى دارهما الهندان العمران •

٣ ـ الذى التى فى داره هند عمرو •

٤ ـ الذى الذى ضرب عمرو زيد •

٥ ـ الذى التى أخته أمها هند زيد •

٦ ـ الذى التى أختها هند أخته زيد الخ •

وهكذا نرى النحو العربى ينتج اشكالا من التراكيب ويحكم لها بالصحة مع ان العرب لم تتكلم بها لان العلاقات الداخلية فى كل تركيب منها تتحدى ذاكرة المتكلم وتتطلب قدرا من النظر وتتنافى مع قاعدة لغوية هامة هى قاعدة الاقتصاد فى الجهد العضلى والذهنى ولهذا صححها النحو ورفضها الاستعمال • ذلك هو قياس «الانماط» أو قياس انتاجية النحو والطابع الخلاق فيه • وهناك قياس « الاحكام » الذى أشرنا اليه سابقا بحمل المضارع على اسم الفاعل وحمل « ما » على « ليس » وحمل « أى » على « بعض » و « كل » وفى كل ذلك يعطى للمقيس ما نسب من الاحكام الى المقيس عليه • فقياس الانماط قياس ما لم يسمع عن العرب ، وقياس الاحكام قياس ما سمع من العرب ولم يطرد على القواعد والاحكام •

بهذا نصل الى الركن الثالث من أركان القياس وهو العلة • وينبغى أن نشير هنا الى أن ما جاء على أصله فلا يسأل عن علته لان استصحاب الاصل من الادلة المعتبرة (١٢) وانما يعلل ما خالف الاصل • ولقد وقر فى نفوس النحاة أن العرب الفصحاء كانوا يدركون علل ما يقولون ويعللون بعض ذلك ويقول بعضهم (١٣) فى ذلك وليس شيء مما يضطرون اليه الا وهم يحاولون به وجها ومع ادراك النحاة أن العرب حتى مع زعم معرفتها بالعلل لم تبح الا بالقليل منها راحوا يجردون العلل تجريدا يبررون به الاقيسة التى يختارونها فكانت غايتهم فى ذلك أن يجعلوا تعدية الحكم من المقيس عليه الى المقيس أمرا مقبولا ومعقولا وليحولوا بين الأصول التى جردوها وبين أن تبدو كأنها خبط عشواء أو خطوة فى ظلام دامس اذ تقوم العلة رابطة عقلية بين المستعمل الحسى والمجرد العقلى وتعطى المجرد نوعا من التفسير والايضاح الذى هو بحاجة اليه وليست علل النحاة كعلل المناطقة فلقد جعل أرسطو العلل أربعا هى:المادية والفاعلة

العلة	طابعها	منبعها	علاقتها بالمعلول	نوعها	ضرورتها وعدمها
فلسفية	التلازم العقلى	المنطق الصورى	تصاحب المعلول	غائية	ضرورية
كلامية	التلازم العقلى	المنطق الصورى والمادى	تصاحب المعلول	غائية	ضرورية
فقهية	التعبد	المصالح المرسلة	تسبق المعلول	غائية	متنوعة
نحوية	الاستقراء	المنطق المادى	تلحق المعلول	متنوعة	متنوعة

والصورية والغائية · فالمادية مادة الشيء والفاعلة صانعه والصورية شكله وتركيبه والغائيةالغرض منه فلو أخذنا كرسيا مثلا لكانت علتـــه المادية الخشب والفاعلة النجار والصورية تكوينه من مقعد وأرجل ومسند والغائية ارادة الجلوس عليه · وقامت الفلسفة فى جملتها على العلل الغائيــة المنطقية وبخاصة الفلسفة الاولى أو ما وراء الطبيعة ثم تبع المتكلمـون من المسلمين الفلاســفة فى اصطناع هذا النوع من التعليل الغائى للتشابه الذى بين موضوع هؤلاء وأولئك ·

ومن جهة أخرى استخرج الفقهاء أصول الفقه من القواعد والممارسات الفقهية فاستعملوا نوعا من التعليل يختلف فى طابعه عن التعليل الفلسفى والكلامى من حيث كانت العلة عندهم امارة للحكم لا تظهر فيها الغايات وتكشف عن المصالح المرسلة وتسبق المعلول فى الوجود فلا تصاحبه كالعلة الفلسفية · فلما قام التعليل النحـوى انتزع النحاة عللهم من علل الفقهاء (١٤) الى درجة اتحاد مصطلحات التعليل الفقهى والتعليل النحوى ولكن طبيعة الموضوع فرضـــت على النحاة أن تختلف نظرتهم الى التعليل عن نظرة الفقهاء اليه · وفيما يلى بيان بأوجه الاتفاق والاختـــلاف بين التعليلات المختلفة لدى الفلاســفة والمتكلمين والفقهاء والنحاة :

كان النحاة اذا يستوحون علل الأعراب الفصحاء ويأخذون ذلك بالاستقراء وفى نطاق المنطق المادى الطبيعى الذى هو أداة التفكير لدى كل فـــرد والعلة عندهم تلحق المعلول فى الوجود بمعنى أن العربى يتكلم أولا ثم يأتى النحوى بالعلة بعـــد ذلك والعلة النحوية قد تـكون غائية كأن يقال : « لم رفع زيد من قام زيد » فيجاب : « لأنه فاعل » وقد تكون علة صورية تدور حول الهيئة والتكوين اذ يقال : « هكذا ورد عن العرب » · وهذه العلة قد تكون ضرورية وتسمى : « موجبة » بـــكسر الجيم وقد تكون غير ضرورية وتسمى « مجوزة » وقد يطلق على المجوزة لفظ «السبب» لا العلة.

والفرق بين « العلة » « والسبب » أن العلة تدور مع الحكم وجودا وعدما وليس كذلك السبب ·

والركن الرابع من أركان القياس هو الحكم · وقد يحكم النحاة بالوجوب أو الامتناع أو الحسن أو القبح والضعف أو الجواز أو مخالفة الاولى أو الرخصة · وحين يقول النحوى : « يجـب كذا » فالمقصود أن هذا الواجب أصل من الاصـــول التى لا يجوز للمتكلم أن يخالفها دون أن يجتــاز أسوار النحو فليس لاحد أن ينصب فاعـــلا أو يقدمه على الفعل مثلا · واذا قال : « هذا ممتنع » أو « لا يجوز » فالمعنى أن ارتكاب ذلك مخالفـــة وانتهاك للقاعدة ومن ثم للصحة النحوية ، فـــلا يجوز لأحد أن ينعت الضمير أو يضيفه أو يدخـــل حروف الجر على الافعال أو الجزم على الاسماء ولا أن يحذف بلا دليل ويتمثل الحسن والقبـــح أو القوة والضعف فيما يقوله ابن مالك :

وبعد ماض رفعك الجزا حسن
ورفعه بعد مضارع وهـــن

كما يتمثل الجواز فى قوله :

وجائز رفعك معطـــوفا على
منصـــوب ان بعد أن تستكملا

ويتمثل خلاف الاولى فى قوله :

وكونه بدون ان بعـد عسى
نزر وكاد الامر فيه عكســـا

ومثال الرخصة الضرائر الشعرية التى تجـوز للشاعر دون الناثر ·

واذا اختلف النحاة فى حكم أصل من الاصول كاختلافهم فى نيابة « يا » التى للنداء عن الفعـــل « أدعو » فهل يجوز القياس على هذا الاصـــل ؟ المعروف أن بعض النحاة يرون أن « يا » حلت محل الفعل وعملت عمله فنصبت ما بعدها لفظا أو محلا . ولكن الفراء من النحاة (وتبعه جماعة) يرى أن « يا » أصيلة فى العمل ولم تحل محـــل الفعل · ومع هذا الخلاف قاس النحـــاة « الا »

الاستثنائية على « يا » من حيث نابت « الا » عن الفعل « استثنى » ومن ثم اعتبروها ناصبة لما بعدها بالنيابة عن هذا الفعل ، فقالوا ان المستثنى منصوب بالا . والعبرة عندهم بقيام الدليل مهما اختلف النحاة .

وهناك « أدلة أخرى » يذكرها النحاة بهـذا الوصف ولكنها أدلة تستعمل فى الجدل النحوى لا فى استنباط القواعد النحوية اى ان الاستدلال بها استدلال جدل لا استدلال منهج ومن ثم لن ندخلها فى اعتبارنا .

ولقد نسب بعض المستشرقين ومن تبعهم الى النحاة العرب أنهم أخذوا عن اليـونان بعض أفكارهم النحوية . والآن بعد أن عرضنا الادلة الثلاثة السابقة لم يعد هناك مجـال للزعم أن التأثر كان فى حقل السماع لان اليونان لم يعرف عنهم أنهم استعملوا السماع كالنحاة العرب ولا فى حقل الاستصحاب لان التجريدات العربية فى مجال الاصول لا نظير لها عند اليونان ولا عند غيرهم ولاسيما تفكيرهم فى أصل الاشتقاق وأصل الصيغة . وهذا النظام المحكم من الصيغ الصرفية المجردة التى هى أعلى طبقة من الامثلة المستعملة فى اللغة . فلم يبق الا أن تنحصر شبهة الاخذ فى مجال القياس وقد بينا بشرح الاركان الاربعـة للقياس أن المنطق الذى يدور فى فلكه تفـكير النحاة هو المنطق المادى وليس المنطق اليونانى الصورى . وليس المنطق المادى ملكا لليـونان وحدهم لأنه ملكة التفكير الانسانى كله فهو نقد الفكر للواقع وليس نقد الفكر للفكر نفسه .

ثانيا : فقه اللغة :

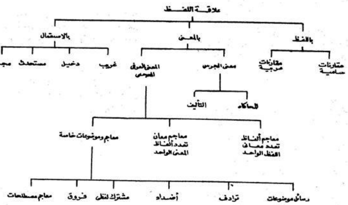
رأينا عند الكلام عن نشأة النحـو كيف كان القرآن أساسا لهذه النشأة اذ كان الدافع الدينى لنشأة النحو الحفاظ على نص القرآن وكان الدافع القومى لكل الثقافة العربية (وفيها النحو) جنى ثمار القرآن . كما رأينا فى معرض الكلام عن السماع ان المادة المروية شملت القرآن والحديث والشعر والكلام الفصيح بصورة عامة . ولقد كانت الدراسات القرآنية شفيعا للشعر الجاهلى ان يبقى على رغم كونه ديوان الحياة الوثنية الجاهلية التى أبطلها الاسلام فهذا الشعر يقدم أجل الخدمات للدراسات القرآنية فى عدد من المجالات منهـا الغريب والاعجاز والمجاز والمعـانى والتراكيب والأساليب (والمقصـود بالأساليب طرق الحذف والزيادة والاضمار والالتفات والفصل واختـلاف المتعاطفين الخ) مما يمكن العثور على نظيره فى الشعر الجاهلى . ولقد رأينا كيف شغف النحـاة بالشعر فأجروا عليه اسـتقراءهم وأخذوا منه شواهدهم .

«ولم ار غاية النحويين الا كل شعر فيه اعراب ولم ار غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب او معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم ار غاية رواة الاخبار الا كل شـعر فيه الشاهد والمثل » (١٥) .

واذا كان مفسرو القرآن منذ ابن عباس قـد التفتوا الى ما عرفه اللغـويون من بعد باسـم «الغريب» من ألفاظ القـرآن كالأبابيل والأب والسجيل أو الى ما عرف من بعد باسم «المهجور» كالبحيرة والسائبة والوصيلة والحامى فقد كان على اللغويين فى القرن الثانى الهجرى أن يأخذوا ذلك عنهم وأن يضيفوا اليه كلاما فى ظواهر أخرى كالمترادف والمشترك اللفظى والاضداد والمعرب الخ وأن يستعينوا فى استخراج ذلك بتقليب مادة الشعر وكلام العرب ولم يكن جهدهم باى حال بمنأى عن ارادة المحافظة على القرآن .

كان لابن أبى أسحق عدد من التلاميذ الذين نقلوا علمه الى الاجيال اللاحقة وكان منهم عيسى ابن عمر وأبو عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب . فاما عيسى فقد أخذ عنه النحو والسعى وراء اطراد القاعدة فكان كأستاذه يطعن على الفصحاء ويغلطهم وأما أبو عمرو فقد أخذ عنه اللغة فكان اماما فيها يحترم المسموع ويحرص على المحافظة عليه وان لم يكن مطردا ولم يكن يطعن على الفصحاء ولـم يرو عنه ذلك الا مرة واحدة فى قوله لأبى خيرة الأعرابى « هيهات لقد لان جلدك » أى لقـد أفسدتك الاقامة بالحضر . واما يونس فقـد لفق لنفسه اتجاها يأخذ من النحو ولا ينسى اللغة ومن هنا كان يسأل استاذه فيرده أستاذه الى « **باب من العربية يطرد وينقاد** » .

كان أبو عمرو يتعصب للقديم بسبب قـدمه ومن ثم كان يمتنع عن الاستشهاد بشعر أو نثر مجهول القائل خشية أن يكون لمحـدث غـير فصيح (١٦) ولكن أبا عمرو لم يقصر روايته على الشعر كما فعل حماد وخلف وانمـا كان قارئا ولغويا يروى كلام الاعراب وأيام العرب وانسابهم وكل ما يتصل بالحياة البدوية ، ولعل اكبر فضل لأبى عمرو على الثقافة العربية أنه منحها سيد نحاتها ولغوييها الخليل بن أحمـد تلميذ أبى عمرو وعبقرى الثقافة اللغوية عبر القرون وصاحب اول معجم فى العربية : « كتاب العين » . رحل الخليل الى الصحراء لجمع المادة اللغوية كما رحل أبو زيد الانصارى والنضر بن شميل وحشـد آخرهم غيرهم من رواة اللغة ولكن هناك جمـاعة



أخرى لم ترحل الى الصحراء ولم يحل عـــدم الرحلة بينها وبين التفـــوق وعلى رأس هـــؤلاء أبو عبيدة تلميذ الخليل وصاحب « مجاز القرآن »٠.

وترجع أهمية مجاز القرآن الى أمرين : أولهما أن اشتمال عنوانه على لفظ « المجاز » أغرى طائفة من الدارسين بأن يجعلوا أبا عبيدة سلفا من أسلاف علماء البلاغة ، وثانيهما أن هذا الكتاب يعد فى نظر طلاب فقه اللغة لبنة أولى فى بنـاء معاجم الموضوعات الخاصة ومن ثم يكـون اماما لأصحاب هذه المعاجم (أو الرسـائل) أمثـال الاصمعى وأبى زيد وأبى حاتم وابن قتيبـة وأبى حنيفة الدينورى وابن دريـد وغيرهم ، مثله فى هذا الاتجاه مثل الخليل وكتاب العين بالنسبـة للمعاجم التقليدية .

لقد كانت فكرة التعليم هى السائدة فى حقل اللغة كما سادت فى حقل النحو وكان من نتيجة هذا الطابع ايضا ظهـور كتب الأمالى والمجالس وهى كتب غير ذات تخصص محدد ولكن فقه اللغة يغلب عليها لانها كانت تتجه الى تخريج اللغوى والاخبارى والاديب والمثقف العام .

وهناك فارق من حيث الموضوع بين النحو وفقه اللغة لأن النحو يعنى بتجريد الاصول والقواعـد ولكن فقه اللغة يعنى برصد المفردات والكلام عن كل مفردة على حدة فى اطار المباحث الآتية :

١ ـ اللغة العربية واللغات السامية (مقـارنة وصراع لغوى) .

٢ ـ العربية الشمالية والعربية الجنوبية .

٣ ـ الفصحى واللهجات .

٤ ـ سليقة الفصحاء .

٥ ـ خصائص العربية وأسرارها (للتاليف ـ الحكاية ـ الاشتقاق ـ التصريف الخ) .

٦ ـ لهجتا الحجاز وتميم .

٧ ـ ظاهرة الصيغ القالبية المطردة .

٨ ـ الاتساع .

٩ ـ الدخيل (المعرب ـ المولد) .

١٠ ـ تطور الخط العربى .

١١ ـ منزلة العربية (وتحت هـــذا العنوان كثير من الاحكام القيمية غير العلمية) .

١٢ ـ اغناء اللغة بالمفردات الجديدة .

واذا لم يكن اهتمام فقه اللغة متجها الى تجربة الأصول والقواعد وانما يتجه الى المفردات فان فقه اللغة يعد فى المعارف ولا يعد فى الصـناعات . ذلك بأن فقه اللغة يعتمد على الاســتقراء التام وليس الاســتقراء الناقص الذى هو أســاس الصناعات وهو لايستطيع اختبار صحة النتائج كما يفعل النحو ولا يقوم على الحتمية والقيـاس ولا يستغنى بالاصناف عن الكلام فى المفـردات ولا يقوم على التقعيد وانمـا يقـوم على تقرير المعلومات . وبهذا يخرج فقه اللغة عن طـابع الصناعات أو العلوم المضبوطة ويسلك فى عداد المعارف .

موضوع فقه اللغة اذن هو علاقات اللفظ المفرد وليس علاقات اللفظ فى الجملة . وعلاقات اللفظ المفرد تتشعب اذ تقوم العلاقات بينه وبين اللفظ المفرد الآخـر وبينه وبين المعنى وبينـــه وبين الاستعمال . ويمكن تخطيط هذه العلاقات علـى النحو التالى :

فالمقارنات السامية ربما ربطت اللفظ العربى بلفظ عبرى أو حبشى أو كلدانى واستخرجت من هذا الربط ملاحظة معينة تضيف بها بعض الايضاح الى تأصيل اللفظ العربى المفرد ويمكن بالمقارنات العربية أن نلقى ضوءا على اختلاف اللهجات العربية من جهة وعلى دعوى الترادف أو التضاد أو الاشتراك اللفظى الخ من جهة أخرى • والمقصود بالمحاكاه دلالة جرس اللفظ على معناه كالذى لاحظوه فى كلمات مثل الخرير والفحيح الخ • والمراد بالتأليف حسن التجاور بين الاصوات فى اللفظ المفرد فلا يكون فيه تنافر لفظى هذا من جهة ومن جهة أخرى رصد امكان التجاور فى اللفظ بين الاصوات اذ يقولون مثلا : ان الدال لا تعقبها الزاى وان الجيم لا تعقبها الصاد وهكذا • ومعاجم الالفاظ هى المعاجم المشهورة فى استعمالنا كالعين والبارع والتهذيب والمحيط والمحكم والجمهرة والمقاييس والمجمل والحروف والاساس والمصباح والصحاح والعباب واللسان والقاموس الخ أما معاجم المعانى فمثل كتاب الالفاظ وتهذيب الالفاظ ومبادىء اللغة وفقه اللغة والمخصص وهكذا نرى أن فقه اللغة معرفة لا صناعة لان موضوعه لا يخضع « للتمرن » الذى ورد فى تعريف الصناعة وانما يخضع للاحصاء وليس فى فقه اللغة بنية فكرية مجردة يغنى العلم بها عن الاطلاع على كل لفظ على حدة على نحو ما لاحظنا فى صناعة النحو اذ تغنى معرفة القواعد عن احصاء الأمثلة والشواهد • وليس معنى ذلك ان نصوص فقه اللغة خالية تماما من كل اشارة الى الاصول المجردة • على العكس من ذلك نجد فقه اللغة فى عرضه لحقائقه يحيل كثيرا الى تجريدات الاصول النحوية كأصل الاشتقاق وأصل الصيغة •

لعل أكبر جهد فى حقل فقه اللغة هو الجهد المعجمى فالعرب من أول الامم اهتماما بالمعاجم لم يسبقهم الا الصينيون فى هذا النوع من النشاط• ولكن المعاجم العربية تعانى بعض نقاط الضعف التى لابد من الاشارة اليها ومنها :

١ ـ ان مداخل المعاجم مبنية على ترتيب المواد الاشتقاقية وليس على ترتيب الكلمات .

٢ ـ ان طريقة العرض لهذا السبب تفترض فى طالب المعجم ان يكون على علم بقواعد الصرف والاملاء •

٣ ـ ومعاجمنا تهمل الاشارة الى علاقة اللفظ بالاستعمال فلا تنص على الغريب والدخيل والمهجور الخ •

٤ ـ هذه المعاجم تغفل تماما عن النص على تطور الدلالة وتطور البنية للكلمة .

٥ ـ هناك عيوب فى شرح الكلمات فى المعجم أهمها :

أ ـ لا ينص المعجم دائما على ضبط بنية الكلمة فيترك المجال للتحريف .

ب ـ ولا ينص على قيود التوارد المعجمية للكلمة •

جـ ـ وقلما تعنى معاجمنا ببيان المعانى الاصطلاحية الفنية للكلمة فى مختلف الفروع •

د ـ ربما اتكل المعجم فى بعض الحالات على معلومات القارىء فيشرح الكلمة بقوله لبات معروف ـ أو ماء لبنى فلان ـ أو على مسيرة يوم من كذا •

هـ ـ يحدث أحيانا أن يهمل المعجم الاستشهاد على المعنى فيحرم القارىء من معرفة البيئة اللغوية للكلمة فى السياق •

ثالثا : البلاغة :

يقع النظر النحوى فى مجال حده الادنى الصوت وحده الاعلى الجملة ولا يصعد النحو فوق مستوى الجملة الواحدة الا فى عطف الجمل ذوات المحل وفى ترابط الجمل الصغرى فى جملة واحدة كبرى كما فى صور الجملة الشرطية . أما ما فوق الجملة بمعناها الشامل الذى أشرنا اليه فليس للنحو دور يؤديه • فلا يتناول النحو الفقرة paragraph ولا الأسلوب ولا الأفكار ولا الصدق والكذب وانما يترك كل ذلك لفروع الدراسات الاخرى • وحين نزل القرآن الكريم لم تقتصر العناية به على ضبط نصه نحويا فقط ولا على توثيق ألفاظه لغويا فحسب وانما اشتمل القرآن على ظاهرة أخرى هى ظاهرة الاعجاز وكان على المسلمين أن يفسروا هذه الظاهرة كيف كانت وتساءل العلماء عن سر هذا الاعجاز بعد أن ثبت لهم ان النحو وفقه اللغة قاصران عن بيان هذا السر •

فأما أصحاب الفرق فقد تكلموا فى الاعجاز باجتهاداتهم العقلية حتى قال بعضهم « بالصرفة » وأما غيرهم فقد جعل بعضهم الاعجاز للمعنى وجعل بعضهم الاعجاز للفظ وقال آخرون بل لهما معا • ثم هب أصحاب المعنى وأصحاب اللفظ يكشفون عن مظاهر تفوق القرآن فى هذين المجالين وأول ما كان من ذلك كتاب « مجاز القرآن » لأبى عبيدة ، ثم تلاه « اعجاز القرآن » و « البيان والتبيين » للجاحظ • وكان الجاحظ أوسع أفقا وأعلى كعبا وأرهف ذوقا من أبى عبيدة حتى هم بعض الدارسين أن يجعله المؤسس الحقيقى

لعلم البلاغة وان حال بينه وبين هذا الامر أن كتبه وان كانت حبلى بجنين البلاغة فانها لم تعطه فرصة الميلاد لان الادب كان أغلب في كتب الجاحظ من العلم كما أن مصطلحات الجاحظ كانت فضفاضة تدور فى فلك العرف اللغوى العام وليس فى عرف علمى خاص واذا كانت فوائد علم البلاغة فى نظر الدارسين هى :

أ ـ الوقوف على أسرار البلاغة فى منثور الكلام ومنظومه فنحتذى حذوهما ·

ب ـ معرفة وجه اعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التاليف وبراعة التركيب وما اشتمل عليه من عذوبة وجزالة ، وسهولة وسلاسة (١٧) ·

فان الجاحظ فضل أن يخاطب بكتبه الأفئدة لا العقول وأن يتجه الى قارئه بملكة الاديب لا بمنهج العالم ·

ولقد عرفنا ان أبا عمرو بن العلاء كان يفضل القديم لقدمه ويسىء الظن بالمحدث شأنه فى ذلك شأن النحاة الذين وقفوا بعصر الاحتجاج عند ابن هرمة واتهموا ما بعد ذلك من لغة حديثة . ومعنى هذا أن أبا عمرو كان يتمسك بالطرق القديمة لصياغة الشعر من وزن وقافية ومقدمة فى النسيب وتخلص الى الغرض واخيلة صحراوية وبكاء اطلال وصحبة وحش وتشبيهات تقليدية درج عليها الجاهليون وغير ذلك مما اشتمل عليه « عمود الشعر » والتزم الناس موقف أبى عمرو حتى سخر أبو نواس من بعض عادات الشعر القديم كالوقوف على الاطلال فنشأ بذلك ما عرف من بعد باسم قضية التقليد والتجديد · ثم ظهر أبو تمام فبالغ فى استعمال البديع فعابه بعض النقاد وأطراه بعضهم فتحولت المحاورة التى كانت فى عهد أبى نواس الى خصومة اضطر بعضهم أن يؤلف فى « الوساطة » بين أطرافها · وكان حصاد كل ذلك تقوية النقد الأدبى والسعى الى اعطائه نوعا من الضبط ثم نشأت الدراسات البلاغية ·

ألقت هذه الخصومة ظلها على ما كتبه اثنان من كبار النقاد العرب : ابن قتيبة وابن المعتز · فأما ابن قتيبة فقد رفض معيار القدم فى النقد مخالفا أبا عمرو وأتباعه (١٨) وأما ابن المعتز فقد فطن الى أن أبا تمام لم يخترع البديع اختراعا وانما بالغ فى استعماله ولاحظ ابن المعتز أن البديع حسن عند المتقدمين لعدم المبالغة وأن افراط أبى تمام فى ذلك مذموم (١٩) ·

وتناول ابن المعتز ما أمكنه العثور عليه من أنواع البديع فأحصى من ذلك سبعة عشر نوعا منها الاستعارة والكناية والتورية والتجنيس والسجع مما يكشف عن أن ابن المعتز كان يفهم بمصطلح « البديع » معنى أوسع مما نعرفه الآن ·

وفى القرن الخامس ظهر عبد القاهر الجرجانى صاحب الكتابين القيمين : « دلائل الاعجاز » و « أسرار البلاغة » مما يكشف لنا عن أن وظيفة البلاغة لم تبتعد كثيرا عن الكشف عن دلائل « الاعجاز » حتى فى ذلك العصر المتأخر · وكان عبد القاهر أشعريا يؤمن بفكرة الكلام النفسى فاهتدى فى بحثه الى استعمال هذا المفهوم فى دراسة عملية التكلم فجعل الكلام النفسى الذى فى علم الكلام « نظما » فى دلائل الاعجاز ورتب عليه عمليات لغوية تقود الى التلفظ سماها « البناء » و « الترتيب » و « التعليق » وقد ألقيت بعض الضوء على العلاقة الاصولية (الابيستيمولوجية) بين هذه المفاهيم فى كتابى « اللغة العربية معناها ومبناها » وفى كتاب آخر لى تحت الطبع عنوانه « الاصول » ولا يتسع المقام هنا لمناقشة ذلك ·

تكلمنا حتى الآن عن الرافد النقدى للبلاغة · ولكن هناك رافدا آخر لها بدأ بكتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر الذى أكمل أنواع البديع ثلاثين نوعا ولكنه مال بالدراسة الى الضبط والصناعة (٢٠) أكثر من ميله الى الذوق النقدى : فلقد اتجه الى اقامة هيكل بنيوى تجريدى ذى أصناف وتعريفات تشبه ما لدى المناطقة والنحويين ثم جاء أبو هلال العسكرى صاحب الصناعتين فأنشأ مباحث للفصاحة والبلاغة والايجاز والاطناب والحشو والتطويل وجمع خمسة وثلاثين نوعا من البديع أحسن فى الاستشهاد على كل واحد منها ولكنه تبع قدامة فى الميل الى طابع الصناعة . وجاء بعدهما السكاكى فى نهاية القرن السادس وأوائل السابع فجعل البلاغة أقرب ما تكون لطابع الصناعة وكاد يبرئها من الاعتماد على الذوق وقسم فروعها الى معان وبيان وبديع واودع كل ذلك كتابه مفتاح العلوم الذى لقى عناية كبيرة من الشراح من بعده ·

على أن البلاغة بعضها صناعة وبعضها معرفة· فأما جانب المعرفة فيتمثل فى مفهومها فى دور النشأة اذ كانت البلاغة أدخل فى الذوق منها فى التصنيف أما بعد تطور البلاغة وظهور مباحث قدامة والعسكرى ثم السكاكى فذلك يحتمل بعض التفصيل · فأما من حيث الموضوعية فلا جدال فى موضوعية البلاغة برمتها ولكننا نفرق هنا بين

الموضوعية بشروطها التى رصدناها للصناعات والموضوعية التى تقف بازاء الذاتية فتكون عامة غير مشروطة • وموضوعية الصناعات مشروطة بالاستقراء الناقص وامكان اختبار النتائج ولقد نرى ان الاستقراء الناقص قد استعمل فى الوصول الى حقائق البلاغة لان البلاغيين حين نظروا فى الادب العربى لم يجروا الاستقراء على كل شعر ونثر فيه وانما اختاروا نماذج فجعلوها موضع بحثهم وعمموا نتائج ذلك على كل كلام العرب • فاذا نظرنا فى الشرط الثانى وهو امكان اختبار النتائج وجدنا بعض البلاغة يسمح بذلك وبعضها لا يتأتى فيه الاختبار فقد نختبر أجزاء الاستعارة أو المجاز المرسل أو نتحقق من أسلوب خبرى او شرطى ولكننا اذا ادعينا لكلمة انها فصيحة فلا مجال للتأكد من فصاحتها (أى أخذها عن قبائل وسط الجزيرة) لأننا لا نستطيع الآن أن نعود الى قبائل الفصاحة ولابد من أن نقتنع برواية الرواة • وفى البلاغة حتمية وقياس ما دامت قواعدها تنطبق على ما لم نعرفه من الكلام ، ولكن هناك جانبا ذوقيا من البلاغة لا يخضع للقواعد كحسن التاليف ورصانة الاسلوب أو جزالته والظلال النفسية التى تاتى عن ظواهر بلاغية كالتقديم والتاخير والفصل والوصل الخ فهذا الجانب لا ينطبق عليه القياس أو الحتمية • واما تجريد الثوابت فان البلاغيين قد قبلوا بعض القواعد المنهجية العامة من النحاة وأضافوا اليها ما يتصل ببحوثهم من هذه القواعد المنهجية كقولهم : الاصل فى التعجب الاستفهام أو الاصل فى النهى طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء الخ • وفى البلاغة تصنيف كما فى النحو وفقه اللغة وليس فيها كما ليس فيهما تناقض • وفيها استغناء بالاصناف عن المفردات فالمشبه صنف مفرداته كل المشبهات فنستغنى بهذا اللفظ عن كل مفردات أمثلته وفى البلاغة ما يخضع للقواعد وفيها ما لا يخضع كما سبق منذ قليل • واذا كان الأمر كذلك جاز لنا ان نقول ان البلاغة تقف باحدى رجليها فى الصناعات وبرجلها الأخرى فى المعارف وذلك شأن البلاغة فيما بعد السكاكى •

البلاغة دراسة العلاقة بين الاسلوب والمعنى ، فاذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للجملة فذلك موضوع علم المعانى واذا كان الاسلوب على مستوى ما يعرض للمفرد فذلك موضوع البيان وكل تقلب للاسلوب فهو ذو أثر فى المعنى أو على الأصح يتم هذا التقلب تبعا لمطالب المعنى المراد • فما هذا المعنى ؟ اذا صح أن نعرف المعنى بأنه العلاقة بين الرمز والمدلول فان هذه العلاقة قد تكون طبيعية لا دخل فى ادراكها للعرف أو المنطق كادراك حلاوة الجرس والوزن والقافية والمحسنات ونغمات الالقاء ونحو ذلك مما يترك فى النفس اثرا خاصا • وقد تكون العلاقة عرفية كالعلاقة القائمة بين الالفاظ ومدلولاتها فى المعاجم وكالمعانى النحوية التى تعطى للالفاظ والجمل كالفاعلية والمفعولية والخبر والانشاء والشرط الخ وكالنغمات التى يفرق بها بين الاستفهام والتقرير وقد تكون العلاقة ذهنية كالعلاقة بين الاستقراء والنتيجة أو الاستنباط ونتيجته وكالاستدعاء الذهنى والادراك المنطقى المادى • وكل هذه العلاقات مستعمل فى البلاغة • فلقد حاول النقاد والبلاغيون العرب أن يعبروا عن العلاقات الطبيعية بين الألفاظ ومدلولاتها فجاء تعبيرهم عنها محوطا بتهاويل المجاز البعيد المتناول فقالوا فى النص الادبى حين أعجبوا به : حسن الجرس رقيق الديباجة طلى العبارة رائع التاليف فيه جزالة وسلاسة وله ماء رونق • ومن قبيل ذلك كلامهم عن الآثار النفسية التى تأتى عن التقديم والتأخير أو الفصل أو الوصل أو القصر الخ ومنه ما يسمى فى الدراسات اللغوية Onomatopoea أما العلاقة الثانية فيمكن بحسبها أن نقسم المعنى الى وظيفى ومعجمى ودلالى فالوظيفى المعنى الصرفى والنحوى على مستوى معانى الصيغ المجردة كالطلب والصيرورة والمطاوعة الخ او مستوى الأبواب كالفاعلية والمفعولية • الخ • والمعجمى معنى اللفظ فى المعجم والدلالى معنى الجملة فى محيطها الاجتماعى الذى يراعى فيه المقام ولقد امتدت دراسات المعنى المعجمى حتى شملت الترادف والتضاد والمشترك اللفظى والتوارد والحقول المعجمية الخ • ولا يتسع المقام لتفصيل القول فى ذلك ولكنه وجد مفصلا فى كتاب الاصول الذى أقدمه للمطبعة الآن•

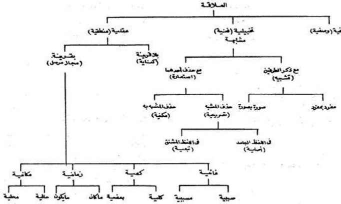
أما فروع البلاغة فهى المعانى والبيان والبديع• والمعانى قمة النحو لأنه يبدأ عندما ينتهى النحو لقد ذكرنا أن النحو يبدأ بالصوت وينتهى بالجملة التامة ثم لا يتناول ما فوق ذلك ونضيف الآن أنه يترك دراسة ما فوق الجملة التامة لعلم المعانى فمن موضوعاته الذكر والحذف والاظهار والاضمار والفصل وزيادة الحرف مما يتصل بنظم الجمل فى أسلوب متصل اى أن النحو تحليلى والمعانى تركيبى أضف الى ذلك ان علم المعانى يدرس أضرب الاساليب ويربط الاسلوب بمقتضى الحال ويجعل انطلاقه فى كل ذلك عكس انطلاق النحو فالنحو يبدأ من المبنى ويبحث عن المعنى وعلم المعانى ينطلق من المعنى باحثا عن الاسلوب أو الاساليب التى تصلح للتعبير عنه • ولكن لعلم المعانى مطمحا آخر لا يتوق اليه النحو•

مطلب يتخطى المعانى الوظيفية الى العلاقات الطبيعية والمعانى الذواتية والخلجات النفسية فيستريح به المرء من جفاف الصناعة ويستروح به ندى التذوق ويجد به الناظر مبررا للفصل بين علمى النحو والمعانى اللذين تشاركا فيما عدا ذلك · وهكذا نرى علم المعانى يكشف عن بعض الطموح للاتصال بالاعتبارات الجمالية الذى يمكن الكشف عنها فى الحكاية Onomatopoea وتنافر الحروف والتأليف والتعقيد اللفظى والمعنوى وكل ذلك ينتمى الى العلاقة الطبيعية بين الرمز والمدلول · وهى علاقة تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة (٢١) وهى مما يشم ولا يفرك · ومن هذا القبيل ما ينسب من حسن للحذف أو الذكر أو الوصل أو الفصل الخ · ولقد عنى علماء المعانى بالعلاقة الذهنية بين الرمز ومدلوله فى صورة الكلام عن القرائن الحالية ومقتضى الحال · وهكذا يكون علم المعانى قد اعتمد على العلاقات الثلاث بين الرمز ومدلوله ·

لعل من الظواهر الهامة جدا فى ديناميـة الاستعمال اللغوى أمرين أحدهما يرجع الى النظام والآخر يرجع الى التوسع · فأما الذى يرجع الى النظام فهو تعدد المعنى للمبنى الواحد سواء على مستوى الصرف أو على مستوى المعجم · لاحظ مثلا أن « ما » تصلح نافية واستفهامية وزائدة وموصولة وشرطية ونكرة تامة ونكرة ناقصة وهلم جرا وكل ذلك داخل النظـام ومن ثم ينتمى الى طبيعتها الصرفية والنحوية · وكذلك تجد «ضرب» على المستوى المعجمى بتعدد معناها بين : ضرب زيد عمرا وضرب الله مثلا وضرب له موعدا وضرب له قبة وضرب فى الأرض وضرب خمسة فى ستة الخ · فلا يتضح معنى « ما » ولا معنى « ضرب » الا فى جملة تامة ويظل خارج الجملة متعددا أو محتملا ·

والامر الثانى وهو الذى يرجع الى التوسع هو النقل والمقصود نقل المبنى عن معناه الاشهر الى معنى آخر ويكون ذلك ايضا على المستوى النحوى وعلى المستوى المعجمى فالنقل النحوى أشار اليه النحاة فى باب أسماء الاعلام وفى باب التمييز ونحوها كما أشاروا اليه فى انماط الجمل كأداء معنى الانكار والجملة الاستفهامية (أتنكر نعمة الله عليك) والتقريرية أيضا · (ألم يجدك يتيما فآوى) وأما النقل على مستوى المعجم فهو موضوع علم البيان · فلظاهرة النقل فى البيان عدة مظاهر يستعمل فيها اللفظ المفرد بغير معناه الحقيقى كما ان اللفظ قد يعرض له ما يخصص دلالته أو يعممها أو يغيرها كما فى نقل المعنى اللغوى الى المعنى الاصطلاحى وكما فى مجاز الحذف · وهذا النقل البيانى فى صورته الشاملة هو اقرب شىء الى ما فهمه أبو عبيدة بلفظ « المجاز » · ولعل مكان علم البيان من فقه اللغة كمكان علم المعانى من النحو فكلاهما يبدأ من حيث ينتهى قرينه ولكن الصورة النهائية لعلم البيان لم تكتمل الا فى جو النقد الأدبى · ولقد عرف القزوينى البيان بأنه « علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه » ولولا أن المعنى الوارد فى عبارة « ايراد المعنى الواحد » هو معنى اللفظ المفرد وليس معنى النسبة لكان هذا التعريف احسن ما يعرف به « الاسلوب » · غير أن المقصود بالمعنى هنا كما تصرح به المتون هو المعنى الذى ينبنى على تصور مفرد وهذا ما يجرى عليه العمل عند التطبيق · ذلك أن موضوع البيان هو « اللفظ العربى من حيث التفاوت فى وضوح الدلالة بعد رعاية مطابقته لمقتضى الحال » · وما دام المعنى البيانى مفردا فى طابعه فقد عدل البيانيون عن فهمهم لتشبيه التمثيل والتشبيه الضمنى والاسعارة التمثيلية عن اعتبار الكلام المتصل المؤلف من عدد من الألفاظ الى اعتبار الصورة المفردة أو الحالة المفردة الحاصلة من التركيب وهما فى نظرهم « تصور مفرد » أما المجاز العقلى فعجبا للبيانيين أن قبلوه فى مباحثهم وانما أولى الاماكن به علم المعانى لانه اسناد من الاسناد وهو بحكم تعريفه : « اسناد الفعل او ما فى معناه الى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة» ولعل الذى شفع له عند البيانيين هو طابع « النقل » ثم ما يصاحبه من علاقة وقرينة · وفيما يلى تصور للعلاقات البيانية للفظ المفرد · (أنظر الشكل أعلى الصفحة التالية) ·

ومعنى هذا أن البيانيين وقد اسلموا الاهتمام بالعلاقة الطبيعية لعلم المعانى والبديع استحدثوا لانفسهم من الاستعمال الادبى للالفاظ علاقة أخرى سموها العلاقة الفنية أو علاقة المشابهة وعلاقات عقلية هى اللزوم والغائية والحكمية والزمانية والمكانية ولقد نص البيانيون على أن العلاقة الوضعية (العرفية المطابقية التى بأصل الوضع) لا يتطرق اليها التفاوت فى الوضوح والخفاء لانها اما أن تكون معلومة فتتضح أو مجهولة فلا تتضح ولا فرصة هنا للزيادة أو النقص فى اللفظ أو فى المعنى لان الزيادة والنقص تغيران المعنى· فمن زيادة اللفظ أن نعمد الى فعل مثل « كسر » مثلا فنضعف عينه · ومن نقصانه أن نعمد الى فعل مثل « انكسر » فنحذف منه حرف المطاوعة ولكن هل يزاد فى المعنى او ينقص فيه ؟ الجواب نعم ! فلو اخذ الفعل « كسر » مرة أخرى لوجدنا معناه مكونا مما يأتى :



ا ـ اصول الاشتقاق او مـادته وهى الكاف والسين والراء وهى تفيد الحدث .

ب صيغة « فعل » بفتح الفاء والعين واللام وهى تفيد الزمن .

جـ ـ تطلب الفعل لمفعول يقع به الكسر وهذا هو « التعدية » .

د ـ كون هذا المفعول مما يصح ان يقـال فيه انه كسر فلا يقال مثلا كسرت الثوب .

كل أولئك يعتبر من المكونات النحوية لمعنى « كسر » وهى عرضة للزيادة والنقص فقد يتغير الزمن الى الاستقبال مع بقاء الصيغة على حالها لقصد الدعاء وقد تنعدم فكرة وقوع الحدث كأن يكون « كسر » مثالا نحويا أو لفظا محكيا وقد لا تتحقق التعدية ويكون عدم تحققها بحـذف المفعول كأن تقول : « كم حطم هذا الأحمق وكم كسر » .

أما العنصر الاخير الذى تحت رقم (د) ، فهو يمثل ما يسمى قيود التوارد أو شروط التوارد المعجمية لان مفعول « كسر » ينبغى أن يكـون من نوع ما يصدق عليـه الكسر بأن يكـون مصنوعا من مادة هشة مثلا . ومخالفة هـذه القيود التى أطلقنا عليهـا « شروط التوارد » يخلف لنا ما يسمى « مفارقة معجمية » كالمفارقة بين « كسر » وبين « الثوب » . وما دمنا قد أوضحنا هذه المسألة على هذا النحو فانه يجدر بنا أن نتكلم فى مفهومين هامين من مفاهيم البيـان وهما « العلاقة » و « القرينة » . فأما العلاقة فقد أشرنا منذ قليل الى أن الاساليب البيانيـة تجتاز المعنى العرفى **الوضعى المطابقى الاصـل** وما يناسبه من علاقة عرفية بين الرمز والمدلول أو بعبارة أخرى بين اللفظ والمعنى وأن البيـان قد استبدل بهذه العلاقة العرفية علاقة أخرى فنية هى المشابهة كما اختار علاقات أخرى عقلية كاللزوم والغائية والكمية والزمانية والمكانية فاذا قلنا « العلاقة » فليس المقصود العلاقة العرفيـة وانما المقصود العـلاقة الفنية (المشابهة) او العقلية (اللزوم الخ) واذا قلنا : « القرينة » فالمقصود ما ذكرناه منذ قليـل من « المفـارقة المعجمية » اذ لولا هذه المفارقة المعجمية ما سهل على السامع أن يسارع الى الاغضاء عن العـلاقة العرفية والى احلال علاقة أخرى بيانية محلها . فاذا نظرنا الى قوله تعالى : « أولئك الذين اشتروا الضلالة بالهدى » تبادر الى ذهننـا المعنى فى صورة « استبدلوا » الضلالة بالهدى ولم تأخذ لفظ « اشتروا » مأخـذا حرفيا يـؤدى الى معناه العرفى . ومعنى ذلك أننا أدركنا أن الآية تهدر العلاقة العرفية وتضع موضعها علاقـة بيانيـة فنية يمكن تفسيرها بأن نقول : شـبه مطلق الاستبدال بالشراء ثم حذف المشـبه (مطلق الاستبدال) وأقام المشبه به مقامه ثم اشـتق من الشراء « اشتروا » بمعنى « استبدلوا » . فاذا سئلنا عن القرينة هنا قلنا ان القرينـة لفظية ويقول البعض انها هى لفظ الضلالة وأقول انها المفـارقة المعجمية بين « اشـتروا » وبين « الضلالة » بدليل أن هذا البعض يفسر القرينة بقوله : « لأن الضلالة لا تشترى على الحقيقة » أو « لأن الضلالة ليست مما يشترى » . فأنت ترى

اذن أن القرينة هي المفارقة المعجمية بين اللفظين المتواردين • ويقال مثل ذلك في المجاز المرسل نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في في « آذانهم » و « غرست نخلة » ومجاز الحذف نحو « واسأل القرية » الخ ولكن لا قرينة في الكناية لأن كلا المعنيين (القريب والبعيد) صالح أن يقصد •

نصل الآن الى فكرة المحاور التي ترتكز عليها بعض التصنيفات البلاغية في البيان والبديع لنرى مقدار السداد في تصنيف مفهوماتهم وتوزيعها على هذين الفرعين من فروع البلاغة • فمن الواضح أن المحور الأكبر في الدراسات البيانية هو محور الحقيقة والمجاز وأن احد طرفي هذا المحور وهو المجاز هو الذي يهم الدراسات البيانية ليشمل المجازين اللغوي والمرسل • وهناك محور القرب والبعد وهو المحور الذي يدور حوله عـــدد من الابواب الموزعة بين البيان والبديع والتي تستحق جميعا أن توضع في البيان ومن ذلك :

١ — الكناية ويمكن لكل من المعنيين (القريب والبعيد) فيها أن يكون مرادا •

٢ — التورية والمعنى القريب فيها أوضح من المعنى البعيد ولعل خفـاء المعنى البعيد فيهـا ووضوحه باللزوم في الكناية هو الفارق بينهما الى جانب فارق آخر وهو أن التورية تتكيء على الجناس أو المشترك اللفظي بخلاف الكناية.أضف الى ذلك ضرورة القرينة في التورية وعدم الحاجة اليها في الكناية •

٣ — الاستخدام حيث يعد معنى اللفظ قريبا ومرجع ضميره بعيدا كما في نحو : « لما افتتحت مصر القناة رمت بها أعداءها » اذ يعود الضمير على قناة الرمح وفي هذا استعانة بالجناس أيضا • واذا لم يكن الضمير هنا راجعا الى قناة السويس وهي المذكورة في المثال على الحقيقـة فان الذي ربط بين الضمير وبينها انما هو التطابق المعجمي الذي ينطوي عليه الجناس وذلك في غيبة التطابق الاشاري الذي يتحتم أن يكون بين الضمير ومرجعه وبيان ذلك انك اذا قلت : « قتل الرجل الرجل » فبين « الرجل » و « الرجـل » تطابق معجمي ولكننا لا ندري ان كان بينهما تطابق اشـاري بمعنى ان الرجل الثاني هو الرجل الاول أو لم يكن فان كان صح الاضمار فقلت : « قتل الرجل نفسه » والا لما يصح الاضمار لأن الرجل الثاني غير الأول فلا يصلح الاول مرجعا لضمير الثاني • ولكن الاضمار ساغ في الاستخدام لورود الضمير في جملة غير الجملة التي فيها مجانس مرجعه •

٤ — التوجيه والايهام وهو أن يحتمل اللفظ معنيين لا يتعين أحدهما الا بقرينة حاليـة وذلك كاستعمال لفظ « سواء » في قـول الشاعر في خياط أعور :

خـاط لي عمرو قبـاء
ليت عينيـه سـواء

فلا تتعين التسوية في الابصار أو التسوية في العمى الا بالقرينة ومع ذلك يظل احد المعنيين أقرب من الآخر لان اختيار عـين الخياط للكلام يجعل التمني عليه أقرب من التمني له لأنه لو كان يريد التمني له لتحرج من تذكيره بالعاهة ولتمنى له شيئا آخر •

٥ — القول بالموجب وهو أن تسمع كناية فتقلب معناها القريب بعيدا والبعيد قريبا كما في نحو قوله تعالى : « يقولون لئن رجعنا الى المدينـة ليخرجن الاعز منها الاذل » فقـد أرادوا بالاعـز أنفسهم وبالاذل المسلمين ولكن القـرآن عكس عليهم ما أرادوا فقال : « ولله العزة ولرسـوله وللمؤمنين » فصدق ما اشتمل عليه الكلام السابق ولكنه غير موضع العزة • وتجد مثـل ذلك في قول الشاعر :

وقالوا قد صـفت منا قلوب
نعم صدقوا ولكن من ودادي

وهناك أيضا محور التوافق والتضاد وهـو يتوزع عددا من المحسنات البديعية فمن التوافق الارصاد والمشاكلة والمزاوجة وحسن التعليـل وتشابه الاطراف والسجع ومن التضاد الطباق والمقابلة والعكس والرجوع وتأكيد المدح بمـا يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح وكل ذلك محسنات معنوية •

كان ينبغي لكل ما سبق من المحاور والابواب التي تقع في نطاق تقلب معنى اللفظ المفرد أن تحتل مكانها في حظيرة الدراسات البيانية وألا يعدها البلاغيون السكاكيون في المحسنات البديعية أما ما يعد في البديع فهـو محـور الترتيب والتشويش ويدور عليه اللـف والنشر مرتبـا ومشوشا والاطراد والاستتباع وكذلك محـور الجمع والتفريق ويدور حوله الجمع وأيضـا التفريق والتقسيم والتفريع والادماج ومراعـاة النظير وهناك أخيرا محور الزيادة والنقص وربما دارت عليه المبالغة والتجريد •

لقد كانت البلاغة العربية سليلة للنقد العربي ثم أصبحت وارثة له بسـبب ضـعف الذوق النقدي وبقيت البلاغة عبـر القرون هي المنظار الذي يكشف به طلاب الادب مواطن الجمال في النص • ولقد اتضـح لنا في بداية الكلام عن

البلاغة أنها تقف باحدى رجليها فى معسكر الصناعات وبرجلها الاخرى فى حلبة المعارف ومن المسلم أن الذوق لا يقنن وأن معظم النقد تذوق واذا كان الامر كذلك فلا تصلح البلاغة منهجا نقديا بسبب ارتباطها بالشكل اللغوى والتزامها بالقواعد .

وهنا يرد علينا سؤال هام : اذا كنا نرى ان القدماء قد تجاوزوا الصواب فى اعتمادهم على البلاغة فى عملية النقد فأين نضع البلاغة فى سياق فهمنا الابيستيمولوجى المعاصر ؟ والاجابة على هذا السؤال أن البلاغة حتى مع تفريعها الى فروع ثلاثة مختلفة تعتبر منهجا موحدا يتجه الى دراسة الاسلوب Stylistics فالمعانى يبدأ موضوعه بالتفريق بين أسلوبى الخبر والانشاء ثم التفريق بين أضرب الخبر وأضرب الانشاء ثم يدرس فيما بقى من موضوعه ظواهر أسلوبية كالفصل والوصل والحذف والايجاز والاطناب الخ . والبيان يرى فى الاستعمال الحقيقى أسلوبا يختلف عن الاستعمال المجازى ويفرق بين أنواع المجاز باعتبارها أساليب وكذلك بين المجازات والكنايات وأما البديع فطرق التحسين عنده أساليب أيضا فقد يكون الاسلوب مسجوعا أو غير مسجوع مشتملا على الطباق أو غير مشتمل الخ . لأن الأسلوب هو الاختيار الفردى للمتكلم أو الكاتب وهذا الاختيار يبدأ عند النقطة التى نقتنع فيها بأننا قد وفينا مطالب الصواب النحوى فاذا صح هذا فان البلاغة فى مجموعها تدور حول الاساليب .

واذا صح فى أذهاننا ان البلاغة دراسة الاساليب فانها عندئذ تتناول جانبا من جوانب النقد الشكلى الذى يشتمل على البلاغة والعروض وكل ما يبحث فى شكل النص الأدبى كتصميم القصة ومجرى الحوار المسرحى والترقيم والالقاء والتقطيع الى فقرات Paragraphs والبدء والختام الخ ولا تصلح البلاغة أن تكون كما كانت فى الماضى منهجا متكاملا لتناول النص بالنقد لان النقد بصورته الحاضرة قد امتد حتى اتسع لحقائق علم الاجتماع ونتائج علم النفس وثمرات الفلسفة واعتمد على ركائز من فروع المعرفة المختلفة وليست البلاغة أكثر من لبنة فى هذا البناء الشامخ .

هوامش

(١) طبقات النحويين واللغويين للزبيدى : ٣١ .

(٢) فى الفهرست لابن النديم اشارات الى عدد كبير من كتب المختصرات فى ذلك الوقت المبكر .

(٣) فيض نشر الانشراح من روض طى الاقتراح لابن الطيب الفاسى الشرقى : ص ٢٤ مخطوطة ـ المكتبة العامة بالرباط د ١٩١٥ .

(٤) الاعراب فى جدل الاعراب لابن الأنبارى ، وكذلك ابن الطيب الشرقى ٢٩٠ .

(٥) الانصاف لابن الانبارى المسالة رقم ٤٠ ص ٣٠٠

(٦) المرجع والصفحة .

(٧) الاقتراح للسيوطى ٣٨ .

(٨) انظر : فقه اللغة ـ على وافى ١١٢ ودراسات فى فقه اللغة لصبحى الصالح ١٠٩ .

(٩) الفارابى : كتاب الحروف ١٤٧ .

(١٠) الانصاف مسالة ٢٣ ص ١٨٦ ، ٣٦٧/٥٣ ، ٥٢٨/٧٢ ، ٦٣٠/٨٧ .

(١١) الجزء الثانى ص ٣٣٤ تحقيق الدكتور عبد الحسين الفتلى .

(١٢) الاقتراح للسيوطى ٧٢ .

(١٣) الخصائص لابن جنى ٤٨/١ ، الاقتراح للسيوطى ٤٦ .

(١٤) الخصائص ١٦٣/١ .

(١٥) الجاحظ : البيان والتبيين ٣٢٣/٣ بتحقيق السندوبى .

(١٦) الاقتراح للسيوطى ٢٧ .

(١٧) علوم البلاغة للمراغى ٤٤ ـ ٤٥ .

(١٨) الشعر والشعراء ٥ .

(١٩) البديع ٢ ـ ٥ .

(٢٠) سبق شرح معنى الصناعة .

(٢١) النقد المنهجى عند العرب لمندور ١٠٢ .

الدكتور عاطف جودة

تراث الأدب الصوفى



رأى بعض النقاد فى الأدب الصوفى نتاجا غثا يفتقر الى مقومات التعبير الفنى ، وعده بعضهم شيئا لا يمت بصلة الى التجربة الانسانية بسبب ما فيه من جنوح ميتافيزيقى • وتحتم هـذه الاعتبارات التى أخذت شكل أحكام تعميمية عاجلة بيان أن هذا الادب يحفل قدر غير قليل منه بمقومات الابداع الفنى ، وأن مضمونه ليس فى كل الأحوال مفارقا ، اذ يظفر الدارس فيه بالتعبير عن تجارب وأحوال ذاتية •

ونود قبل أن نعالج فى هـذا البحث منجزات ذلك الأدب أن نعرض لنشأة الفن فى تربة الدين ، وأن نتعرف ما بين التجربة الفنية والتجربة الصوفية من تماثل • أما أن الدين قد احتضن منذ عهد بعيد ما أنجزه الانسان من أشكال ثقافية فأمر لا يحتاج الى مزيد برهان ، والتساؤل عن هذه النشأة يتصل من قريب بتراث الأدب الصوفى باعتباره غير منبت عن التجربة الدينية •

ولكن ما مغزى أن ينشأ الفن ، وهو شكل من أشكال الثقافة ، فى أحضان الدين ؟ يفترض عند الاجابة عن هذا السؤال أن نتعرف انطولوجيا الثقـــافة القديمة من حيث تبدو مختلفة عن التركيب الانطولوجى للانسان المعاصر • لقد تشبثت الانطولوجيـا القديمة

بالقدسى ، ذلك الحى المحمل بالمعنى والسارى فى ظواهـــر الكون ، نشبئا لم ينأت معه ابعاد الجانب الالهى ونفيه وحله كمـــا فعلت الانطولوجيا المعاصرة فى بعض المذاهب والتيارات • وظل الانســـان وفيا لهذا المظهر الالهى فى مراحل التطور الثلاث التى تشمل تعـــدد الآلهة والايمان بالاله الواحد ثم مرحلة التجريد الميتافيزيقى لأفكـــار وتصورات ثيولوجية

وبلغت الصلة بين الفن والدين أوجها فى آداب العصر الوسيط، سواء فيما أبدع الآدباء أو فيما حاكوا من نماذج الأدب اليونانى • وما لبثت هذه الصلة أن تراخت عندما صدعتهما أزمات الشـــعور الانسانى بظهور الثورة الرومانتيكية التى انجهت بالفنون والآداب صوب هموم انسانية خالصة ، تمثلت فى التمرد الدينى ، وفى الشغف بالحرية التلقائية ، وازداد هذا التيار اندفاعا ليعبر عن بزوع أزمات جديدة فى وعى الانسان •

• تراث الأدب الصوفى

وينتمى تراث الأدب الصوفى بعد أن بلغ درجـة النضج فى الشكل وفى المضمون الى العصر الوسيط ومن ثم أشرب الطابع العام لذلك العصر ، وهـــو ما لا نخطئه فى الادبين الأوربى والعربى ابان تلك المرحلة التاريخيه • وتؤكد هذه الحقيقة بعـــدا تاريخيا لا نقصد به تصنيف الأحداث والوقائع فى اطار السابق واللاحق ، وانما نهدف من وراء تأكيد هذا البعد أن لكل قطاع من التاريخ زمانية تجـاوز الترتيب والتسلسل ، الى هموم وازمات خاصة بالوعى الذى يعايش مرحلة من هذه المراحل فلكل مرحلةروحهاوبناؤها وايقاعها الزمانى، وقد ينهار هذا البناء ليفسح مجالا لبناء جديد ، وقد يبقى من البناء المتصدع ما يمتد فى نسيج طور تاريخى لاحق• واذا كنا نلاحظ بعض الفروق بين ثقافتين متعاصرتين ، فان وراء هذا التمايز روحا واحـدة دعت كارل ياســبر K. Jaspers الى ما وصـفه بالحقبة المحورية فى التاريخ ، وهى التى ظهرت فيها الثقافـات العليا فى مدد من الزمان متقاربة ، وسط مساحة جغرافية واسعة ومتباعدة ، وتمتد هذه الحقبـة من القرن الثامن الى الرابع قبل الميلاد ، وفيهـا تشهد فجر الفلسفة والوعى الجمالى فى اليـونان وحركات الاصلاح الدينى التى قام بها الأنبيـاء فى فلسطين وفارس وانبثاق الثورات الدينيـة فى الهند والصين (١) •

ان الحديث عن مدارج أو محاور تاريخية يفضى الى تصور أن المحور التاريخى ينظم حركة الشعور الفردى من حيث تبدو موجهة بشعور عام • مما يجعل لكل مدرج قصـدا مميزا يتكشـف فى منجزاته الثقافية ويحيلنا هذا التصور على تـراث الأدب الصوفى بوصفه بضعة حية من ثقافة العصر الوسيط فى الشرق والغرب على سواء • وقـد كانت هذه الثقافة موجهة بقصد ميتافيزيقى وهموم روحية وازمات دينية نتعرف عليها فى فنون ذلك العصر وآدابه ومذاهبه الفلسفية ، وهى هموم وازمـات امتـدت حتى عصر النهضـة . وفى تلك المرحلة من التـــــاريخ تنتظم فكرة المحور منجزات فنية وفلسفيه موجهة بقصد دينى ، نتعرف عليه فى الكوميديا الالهية لدانته ، وفى قصـــة المعراج ، وفى رسالة الغفران وتدور هذه الاعمال الأدبية على التصورات الأخروية والعوالم غـــير المنظورة • واننا لنظفر بهذا القصد كذلك فى فنون التصوير والنحت فى أوربا • ولعل تمثال موسى وصـورة مريم البتول ولوحة المسيح وتلاميذه ، والزخارف الاسلامية وفن الخط العربى الذى اتخذ من آيات القرآن وحدات تكوينيـــة ، مما يقـرب التصـــور الخاص بالقصد الفردى الذى يتحرك فى اطار قصد عام• وكان مما شغل الوعى التاريخى لهذه المرحلة تأسيس البراهين الكوزمولجيـــة والأنطولوجية على وجود الله ، تلك التى نظفر بهـا لدى توما الأكوينى وأنسـلم واسبينوزا ، ولدى متكلمى المسلمين وفلاسفتهم ذوى النزعات الجدلية وقد شغل الفكر الدينى والفلسفى آنذاك بالتقريب بين الفلســـفة والوحى ، والملاءمة بين النوس واللوجوس ، مفهوما بوصفة الكلمة الالهية •

ونلاحظ فيما يتعلق بالصلة بين التجربة الفنية والتجربة الدينية ، تماثلا يتيح ضربا من تبـادل الأدوار بينهما • ومن أوجه هذا التماثل ارســاء معرفة حدسية intuitide cognition تكشف وتدمج وتجاوز الفوارق الدقيقة والحدود القاطعة •

والتجربة الصوفية والتجربة الفنية لا ينتميان لنسقين مختلفين تماما ، ففى كليهما انخـــراط فى الوعى الذاتى الذى لا يفتأ آخذا فى التمدد والنمو والاتساع ، وفيهما نبذ للمألوف والمعتاد. وانتشال النفس من الانغماس فى الابتـــذال ، وتركيز الوعى وحفظه من أن ينـزلق فى الفراغ والبطالة • ويهدى هذا كله الى الاتفاق مع كولن ولسون فى تقرير ما بين التصوف والشـــعر باعتباره شكلا فنيا من وشائج تحيل على العاطفة والوجدان ، وتتمثل فى انطوائهما على ازاحـــة

النفايات التى تميل الى التراكم حين نسمح للوعى أن يظل سلبيا مدة أطول مما ينبغى (٢) .

ومما يجمع بين التصوف والشعر ، انهما يؤسسان وحدة ينصهر فيها الفكر والشعور. ويتضامان فى نسيج متلاحم بحيث يئول الشعور الى فكر وينقلب الفكر الى شعور . وبعبارة أخرى نقول : اننا فى التصوف وفى الفن على سواء نشعر بافكارنا ونفكر بمشاعرنا . والفكر على هذا النحو مصطبغ بالشخصى والذاتى ، على نقيض الفكر فى الاتجاهات الوضعية التجريبية ، لأنه فكر موضوعى ولا شخصى .

ويعد الخيال علاقة جامعة بين التجربةالصوفية والتجربة الشعرية ، اذ فيهما يسيطر الخيال من حيث هو وسيط وعامل ادماج ، وسيط بين الحس والفهم ، وادماج من شأنه أن يدخل كثرة المظاهر فى مركب واحد . والخيال على هذا النحو يحل مادته ليعيد تنظيمها بواسطة مبادىء روحية، ويهيب بلغة حدسية فى التصوف وفى الشعر ، منفتحة على اللانهائى . ان منطق الخيال ليكشف عن نفسه فى التجربتين على نحو ابداعى يتمثل فى تنظيم التجربة وتحقيق الوحدة التى تنتظمها وتبلغ هذه الوحدة أفقها الأعلى فى لحظات نادرة ، وربما التقى الشاعر الصوفى والصوفى الشاعر على صعيد وحدة أخرى تطمح الى رؤية الكل على نحو يتعذر معه الرد الى برهان منطقى . وكثيرا ما وصف كبار الشعراء والصوفية ومض شعورهم بهذه الوحدة ، واستضاءة وعيهم بها فى لحظات نادرة .

ومما يدل على احتفاء الصوفية بالخيال فى نتاجهم الادبى وفى تأملاتهم ومذهبهم العرفانى ، حديث محى الدين بن عربى عما سماه علم الخيال Science of Imagination بوصفه أحد علوم المعرفة ، واعتباره الخيال صاحب الاكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده فى أى صورة شاء (١) ويذكرنا هذا الوصف بمصطلح الكيمياء العقلية mental chemistry ذلك الذى أطلق على الخيال ابان ازدهار النزعة الترابطية فى أوربا فى القرن الثامن عشر (٤) .

ان المعرفة التى يقدمها الخيال فى التجربة الصوفيه ، سواء تحولت الى تأمل خالص أو ابداع فنى ، تحيل على سياق ابداعى لم ترفض معه النظرية الثيوصوفيه القول بأن العالم كله تجليات فى الخيال الالهى المرموز اليه عند ابن عربى بالعماء وبالنفس الرحمانى من حيث هو واسطة بين الماهية الالهية الغيبية Divine essentia abscondition

وبين العالم بحسبانه تجليا للأشكال المتكثرة (٥)

ويثير هذا السياق من البحث تساؤلا عن الفرق بين تجربة شعرية ذات بعد صوفى وتجربة صوفية ذات بعد شعرى ، ذلك أنه تساؤل ضرورى تحدد الاجابة عنه طبيعة الأدب الصوفى . وقد تعنى جوهرية طرف فى تبين الفرق عرضية الطرف الآخر ولكن الام تئول هذه العرضية ؟ أليس فى هذا التساؤل ما يردنا الى الاعتقاد فى ان الفروق المفترضة قد تبدو فى بعض الاحيان فارغة ومصطنعة ، بخاصه اذا تشبثنا بمقتضيات الوحدة بين التعبير والتصور ؟

فلنقل اذن ان نقطة الانطلاق فى الأدب الصوفى هو التصوف ذاته،مفهوما بوصفه موقفا من الوجود بشكل عام ، ينحل فى هذا الأدب الى تعبير فنى له مقوماته ومقتضياته . ان الشعر فى جوهره بنية لغويه ذات تشكيل استطيقى ، تميط الحجاب عن الوجود والموجود فى جملته بواسطة معرفةكشفية تتنامى فى سلسلة متصلة من الحدوس ، انالشعر بنيه لغويه توحد بين لغتين ، جزئية محلية تصوغ بها الجماعة التى ينتمى اليها الشاعر تراثها الثقافى ، وعالمية عالية على الفصائل اللغوية . يرسلها العلو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة فى كل مكان . ويلتقط الشاعر هذه اللغة التى تحمل طابع الشفرة لتحور عنده الى ارسال جديد (٦) .

وهكذا نجد أنفسنا فى الادب الصوفى بازاء الوحدة بين التعبير والموقف . ذلك أن الأدب تعبير والتصوف موقف . وعلى هذا النحو تبدو التجربة الصوفية فى بعدها الشعرى انطلاقا من الموقف بكل ما فيه من خصائص ومقومات صوب التعبير الفنى عن المحور الجوهرى فى التصوف كما يتمثل فى حضور العلو المتكشف فى الطابع التاريخى الفريد للحظة ، سواء تكشف على نحو روحى أو آخر مادى . وعند هذا المستوى يلتقى الصوفى الشاعر والشاعر الصوفى ، ويتجهان الى التعبير عما أثار فيهما فى ابان لحظة من لحظات الوعى دهشة كشفت لكليهما الحجاب عن حقيقة هذا العلو الحاضر .

وتشير الدراسة التاريخية الى أن الأدب الصوفى تأخر طور نضجه واكتماله حتى القرن الثالث الهجرى وما بعده ، ذلك أن الصوفية لم يشغلهم فى القرنين الأولوالثانى التعبير الفنى عن تجاربهم بقدر ما شغلهم المصطلح اللفظى الذى يدلون به على أحوال ومقامات وأذواق ، ووضع القواعد السلوكية التى تحقق للصوفى درجة الكمال الروحى .

وسوف يقتصر البحث على معالجة هذا الأدب فى شكله الشعرى ، وبخاصه الغزليات والخمريات ووصف الطبيعة .

أما شعر الغزل فنتبين فيه كيف تأتى للصوفية رد المرأة بوصفها مضمون هذا الشعر الى أصلها النموذجى فى اللاشعور الجماعى ، وهو رد ما كان لينشأ الا عن تحول فى الموقف وفى الشعور . والشعور فىهذه البنية علاقاتبين الشاعر والأنثى من جهة ، وبين الأنثى والكلى من جهة أخرى ، بوصف المرأة تجليا استطيقيا فى متوالية تجلياته أشرب طبيعة الهية مبدعه . وهكذا يئول نظام العلاقات الى تركيب ثلاثى يضم الله والمرأة

والشاعر . وفي هذه البنية القابلة للتبادل تتجدد الرابطة ، فالله رابطة بين المرأة والشاعر ، والمرأة رابطة بين الله والشاعر ، والشاعر رابطة بين الله والمرأة .

ويؤذن هذا التبادل الدورى للعلاقات بأن شعر الغزل الصوفي يفقد قيمته الفنية ودلالته الرمزية في كل دراسة تتجه الى العزل والتفكيك ، وذلك أن السياق الرمزى للأنثى يختفي كلما تخلخلت هذه الروابط ، وكلما أمعنا فى المباعدة بين المرأة واصلها النموذجي الجماعي . ان الشاعر الصوفي لينفخ من روحه في المرأة فاذا هي في غزله رمز الحكمة والحب ، واذا جمالها رمز على جمال أكثر كلية وديمومة ، يعاينه الشاعر في المظهر الحسى العيانى ، ويبصر به فى رؤية وجدانية مشبوبة .

ان الدارس ليظفر ببواكير هذا الغزل في طائفة من أشعار العذريين في القرن الهجرى الاول ،ممن عرفوا بالزهاد الأتقياء من أمثال عبد الرحمن بن أبى عمار الشهير بالقس ، وعروة بن أذينة،ويحيى ابن مالك ، ويتيح ظهور هذه الطبقة امكانية المقارنة بين مسلكهم ومسلك العذريين من الشعراء (٧) وتقوم إمكانية هذه المقارنة على ما بين العفة في الحب ومسلك الزهد من تشابه ، فالعاشق المتعفف يضرب حول نفسه سياجا من الكف والتحريم الجنسى ، والزاهد يعالج غريزة الاقتناء والتملك بموقف ينطوى على نبذ وحرمان ،وكلاهما يكشف عن علاقة متوترة بين ما يرغب فيه وما يخشاه ، وعن وضع مقاومة لما يستهوى ويغوى .

وقد تم للصوفية في القرنين الثاني والثالث اختراع الجوانب الصوفية فى شخصية قيس ،كما تتمثل في الجنون وتوهج العاطفة والاستغراق فى الحب والذهول ، وصارت عبارته « انا ليلى » تعبيرا رمزيا عند أبى منصور الحلاج ، وأدخل الصوفية فى أخبار المجنون ما يدل على رهف حسه ورقة شعوره ، وأصبحت شخصية قيس قالبا مرنا للصوفية فى أشعارهم وقصصهم ، وانتقلت على هذا النحو من الأدب العربى الى الأدب الفارسى (٨) .

ومن بين الدارسين يذهب هانزشيدر الى أن الأدب الفارسى كان أسبق من الادب العربى فى احداث هذا التألبف التركيبى بين الشعر الدينى والشعر الدنيوى ، بين الحب السماوى والحب الأرضى ، او بتعبير يتصل بتاريخ الأساليب استخدام الاسلوب المكتمل التكوين للشعر الغرامى فى التعبير عن الحب الالهى . وزعم شيدر أن المؤسس الحقيقى لهذا الأسلوب هو شيخ خراسان أبو سعيد بن أبى الخير المتوفى سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٨ م ، وأن العطار قد نمى هذا الأسلوب الجديد حتى صار ثروة مشتركة بين كل الشعراء الناطقين بالفارسية (٩)

وفى ضوء ما ذهب اليه الدكتور غنيمى هلال يمكن أن نطمئن الى أن شيدر لم يتحر الدقة التاريخية . ومما يؤكد ان الادب العربى كان أسبق من الأدب الفارسى فى التعبير عن الجانب الالهى من التجربة الصوفية بثروة لغوية موروثة عن الغزل العذرى ، طائفة من الأشعار المنسوبة الى ابى القاسم الجنيد وابى بكر الشبلى وابى منصور الحلاج وابى العباس احمد بن سهل ابن عطاء . ولدى أولئك وغيرهم ظهرت بواكير الغزل الصوفى الذى أهاب الشعراء فيه بأنماط مستقرة من أساليب الغزل العذرى فى طبيعته الرومانسية ، وأخذ هذا الضرب من الشعر ينمو ، وامتزج فى مراحل تالية بأساليب وأنماط الم الصوفية بها من شعر الغزل الصريح .

ويذهب أسين بلاثيوس الى أن الغزليات الصوفية الصريحة فى مستواها الرمزى لهـا ما يناظرها فى المسيحية والافلاطونية المحدثة من حيث صدورهما عن نشيد الانشاد الذى فسر رمزيا فى عصر آباء الكنيسة .ويذكر ديونسيوس الأريوفاغى أناشيد شهوانية منسوبة الى هويورتيوس . وخلال العصور الوسطى كلها كتب الصوفية من أمثال سان برنار وجرسون رسائل فى الحب صيغت فى عبارات شهوانية شائكة ، وصور حسية ترمز الى نار الحب الالهى للنفوس الكاملة (١٠) .

ان الانسان يكاد يطمئن الى أن المرأة فى تراث الثقافة الانسانية تكافىء معادلا رمزيا لموضوع ذى طبيعة محسوسة ، ارتفع فى الوعى الانسانى الى درجة من القداسة . وتؤكد الدراسة السيميولوجية هذه الحقيقة متمثلة فى الربات الأسطوريات من أمثال ايزيس وعشتار وأفروديت وفينوس وننماح التى عدت فى أشور وبابل ملكة الآلهة الرفيعة القدر ، وفى الاسرار الهرمسية التى نصت على أن تزاوج الذكر والانثى يتولد منه حجر الفلاسفة ، وفى اعتقاد الجاهليين أن الملائكة بنات الله ، وعن هذا المظهر الالهى فى الانثى تعبر شخصية السيدة مريم التى عدت وعاء الكلمة والحكمة والتقوى ، وشخصية فاطمة لدى الاسماعيليين من الشيعة . وقد آلت الانثى فى الغزليات الصوفية الى تنمية متعضية لهذه السلسة المتصلة فى الشعور الانسانى ، والى رمز للرجال الروحى الذى يحقق بالولادة المعنوية درجة تجال أنثوى ، اذ الولادة استقبال وارسال ، وفعل صادر عن انفعال .

وقد استوفى هذا البناء الرمزى شكله فى القرن السادس الهجرى لدى اثنين من كبار الصوفية الشعراء : عمر بن الفارض ٥٧٦ : ٦٣٢ هـ / ١١٨٠ : ١٢٣٥ م ومحيى الدين بن عربى ٥٦٠ : ٦٣٨هـ / ١١٦٥ : ١٢٤٠ م أما ابن الفارض فقد ارتبطت قصائده بالانشاد والسماع ، وهى تتراوح فى ديوانه الذى شرحه البوريني شرحا لغويا بلاغيا ،وعبد الغنى النابلسى شرحا صوفيا ، بين أشعار تنبىء عن استعراض المهارة والتفنن فى التوشية البديعية ، وأشعار

تنم عن وجدان مشبوب ورؤى صـوفية للجمال الأنثوى بوصفه تجليا لجمال مثالى أعلى ·

ويكاد الدارس يشك فيما نسب فى مقـدمة الديوان الى سبط الشاعر من أن ابن الفارض كان لا يملى شعره الا بعد الصحو من حالات فناء قوى · ولا يتعلق الشك بواقعية الغناء لأنه ظاهرة يشترك فيها الصوفية وغيرهم من الفلاسـفة الوجدانيين ، وانما مثار الشك تلك الحالة الشعرية المساوقة للصحو ، لأنها كانت تفضى عند الشاعر الى قصائد يبدو أكثرها مصنوعا بحذق وبراعة لغويةتعتمد على الجناس المباغت والملغز أحيانا ، وعلى طرافة المقابلة ودقة التقسـيم الداخلى · على أننا برغم هذا البهرج فى قصائده لا نفقد الاحساس بايقاعات تهيئها هذه التوشية · وقد كان ابن الفارض يتردد بين نمطين : نمط الشعر العذرى ونمط البديع ، وبعبارة أخـرى استغل الشاعر النمطية الثانية فى تشـكيل النمطية الأولى ·

وعلى هذا النحو يؤذن كثير من شعر ابن الفارض بتناقض ظاهر بين التعبير الرمزى والتشبث بأن يتم هذا التعبير من خلال التراكيب البديعية ، ذلك أن البناء الرمزى للشعر يتصل بالخيـال والنشاط الاستعارى والصور ، ويتأسس على منطق حدسى خاص بالوجدان ، أما البديع فأمر شكلى وهكذا نتمثل التناقض قائما بين جوانية الرمز وبرانية الزخرف ·

ولقد أدرك الصـوفية الفروق الجوهرية بين ما نعتوه بالعبارة والاشارة تارة ، وبالتصـريح والتلويح أخرى · وفى هذا السياق يذكر أبو نصر السراج صاحب اللمع أن الاشارة ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معنـاه · ويقول الكاشـانى ان فى الاشـارة فهـم معنى لا تعرفه العبارة ، فهى أبلغ من العبارة فى تعريف المبهم ، لأن العبارة لباس المعنى ، فالمعنى المفهوم من العبارة مستور بها ، والمفهوم من الاشـارة كالمنكشف العارى (١١) · وفى معنى التـلويح والتصريح يقول ابن الفارض فى التائية :

وعنى بالتلويح يفهـم ذائـق
غـنى عن التصريح للمتعنت

ومهما يكشف التحليل عن الرمز الشعـرى فى القصيدة فسوف يبقى منه ما يعزب عن الادراك ، وما يتعذر على العقل بلوغه ، لأن الرمز على حـد تعبير كارليل يكشف ويحجب فى آن واحـد ، ويقاوم كل شرح أو ايضاح (١٢) ·

وفى الغزليات الصوفية تعبير عن فلسـفة وجدانية تنطوى على ثنائية تقابل بين المطلق والمحدد ، واللا متعين والمتعين · وفى اطـار هذه الثنائية تتحرك نظريتهم الاستطيقية المشوبة بطابع مثالى · وأساس هذه النظرية أنطولوجى ، ذلك أن الوجود عندهـم يحمل طابع الازدواج السابق · وعن هذا الايقاع الثنائى عبر الصوفية ، مستعينين بتمييز بلاغى قديم بين الحقيقة والمجاز ، فالجمال المطلق أو اللا متعين هو الحقيقى ، ومـا عداه مجاز الى مظاهر متنوعة للجمال الأول فى تجلياته ·

وتبدو المرأة فى هذا البناء تعينا وتجليا للالهى يهيئه ما يقوم بهالوعى من رد ورفع للتعين الجزئى الدائر الى مستوى نموذجى أعلى · ولا يخفى ما فى هذا البناء النظرى العـرفانى · الذى تغلغل فى التعبير الفنى لدى الصوفية من نزعة مثالية لهـا بواكيرها فى فلسـفة أفلاطون وفى الأفلوطينية المحدثة ، وفى المذاهب التى تتخذ من التجربـة الوجدانية الخاصة نقطة انطلاق ·

ومن الغزليات الرمزية المصوغة بأسـاليب مستعارة من العذريين قول ابن الفارض :

أوميض برق بالأبيرق لاحـا
أم فى ربى نجد أرى مصباحـا
أم تلك ليلى العامرية أسفرت
ليلا فصيرت المساء صباحـا
يا راكب الوجناء وقيت الردى
ان جبت حزنا أو طويت بطاحا
وسلكت نعمان الأراك فعج الى
واد هناك عهدته فياحـا

ويعبر ابن الفارض عن الجمال المطلق والمقيـد فى اطار المثالية الصوفية بقوله على نحو تقريرى مباشر ينطوى على نزعة تعليمية :

وصرح باطلاق الجمال ولا تقل
بتقييده ميلا لزخرف زينـة
فكل مليح حسنه من جمالها
معار له بل حسن كل مليحـة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق
كمجنون ليلى أو كثير عزة
وتظهر للعشاق فى كل مظهر
من اللبس فى اشكال حسن بديعة
ففى مرة لبنى وأخرى بثينـة
وآونة تدعى بعزة عـزت
وما القوم غيرى فى هواها وانما
ظهرت لهم للبس فى كل هيئـة
ففى مرة قيسا وأخرى كثيرا
وآونة ابدو جميل بثينـة

وبالرغم من خلو هذه الأبيات من توهج الخيال فان فيها رمزية لا تستمد مكوناتها من الصـور بقدر ما تغترف قيمتها الرمزية من الموقف الصوفى ذاته وما يضم من اتحاد وشهود مستور بايهـام ولبس متى زال أفضى الى استشعار الماضى بحيث ينقلب الشاعر متحدا بالمحبين العذريين ومعشوقاتهم ومن غزليات ابن الفارض هينيتـه المشـهورة وفيها يقول :

أبرق بدا من جانب الغور لامع
أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقـع

انار الغضا ضاءت وسلمى بذى الغضا
أم ابتسمت عما حكته المدامع

وهل لعلع الرعد الهتون بلعلع
وهل جادها صوب من المزن هامع

وهل أردن ماء العذيب وحاجر
جهارا وسر الليل بالصبح شائع

وهل عذبات الرند يقطف نورها
وهل سلمات بالحجاز ايانع

وهل قاصرات الطرف عين بعالج
على عهدى المعهود أم هو ضائع

وهل رقصت بالمازمين قلائص
وهل للقباب البيض فيها تدافع

وهل سلمت سلمى على الحجر الذى
به العهد والتفت عليه الأصابع

وهل رضعت من ثدى زمزم رضعة
فلا حرمت يوما عليها المراضع

تعل أصيحا بى بمكة يبردوا
بذكر سليمى ما تجن الأضالع

ان هذه النماذج الشعرية تحيل فيها ليلى وسلمى على وجود يتردد فى وعى الشاعر بين تحجب وانكشاف ، تحجب بالليل والبراقع ، وانكشاف فى البرق والنار والصباح · وهكذا تحتضن الدلالة الرمزية فى المرأة الاطراف المتقابلة فاذا الوجود المتلفع بالحجاب ساطع فى وجدان الشاعر ، واذا المستور منكشف لا يدوم للشاعر شهوده الا لمحا بالبصر كالبرق فى سرعة توهجه، مما يثير فى وعى الشاعر شغفا وتربصا بهذا الظهور ·

ويذكر تساؤل الشاعر عما صير البهيم مضيئا أهو وجه ليلى القسيم أو البرق الساطع ، بتساؤل ابن عربى فى قوله :

فأبدت ثناياها وأومض بارق
فلم أدر من شق الحنادس منهما

ويلح ابن الفارض وغيره من شعراء الصوفية فى غزلياتهم الرمزية على موروثات أسلوبية تتمثل فى المزاج بين المرأة ومناسك الحج المختلفة ، مما يوحى بأن المرأة منسك من مناسك الحج عند الصوفية ، وأنها على هذا النحو قد أشربت طبيعة مقدسة ·

ولهذا الامتزاج بواكيره فى شعر عمر بن أبى ربيعة ، غير أن الموقف وطبيعة التجربة الفنية مختلف فى الحالتين ·

وقد أتاحت هذه الغزليات الممتزجة بطقوس الحج سبيلا لبعض الدارسين الغربيين ، فجعلوا يحللون نماذج من هذه الأشعار مستعينين بالمنهج السيكلوجى · وهذا ما نظفر به فى تحليل مونتجومرى وات Montgomery Watt قصيدة من قصائد ترجمان الأشواق لابن عربى يقول فيها :

وزاحمنى عند استلامى اوانس
أتين الى التطواف معتجرات

حسرن عن انوار الشموس وقلن لى
تورع فموت النفس فى اللحظات

وكم قد قتلنا بالمحصب من منى
نفوسا أبيات لدى الجمرات

وفى سرحة الوادى واعلام رامة
وجمع وعند النفر من عرفات

ألم تدر ان الحسن يسلب من له
عفاف فيدعى سالب الحسنات

فموعدنا بعد الطواف بزمزم
لدى القبة الوسطى لدى الصخرات

هنالك من قد شفه الوجد يشتفى
بما شاءه من نسوة عطرات

اذا خفن أسدلن الشعور فهن من
غدائرها فى الحف الظلمات

ان تنوير هذا النص وتفسيره كما يقول وات ، يرتبط بالنمو والنضج الروحى موضوعا فى سياق اللاهوت الحيادى للفكر السيكولوجى المعاصر ، كما يرتبط بقصائد ابن عربى الغنائية بوصفها تسجيلا لتجربته ، وبفهم هذه التجربة فى سباق مصطلح حديث ·

يقول وات ان هذه المقطوعة الغنائية تسجيل لرؤيا ترتكز على تجربة حقيقية عند الكعبة ، وقد بدأ الشاعر طوافه بتقبيل الحجر الأسود واستلامه ، وكان ثم زحام جعل الشاعر يأخذ حذره من النسوة اللائى تزاحمن وتدافعن نحوه مرخيات خمرهن ·

وعندما سفرن لتقبيل الحجر مس قلبه جمالهن ، وجعل النسوة يتحدثن اليه ويحذرنه من خطر جمالهن الذى أودى برجال كثير ، ثم دعونه من بعد الى لقائهن لدى القبة الوسطى بعد انتهاء الطواف ، ووعدنه العزاء والسلوى بعد طول اشتياق ·

ورمزية النساء أول ما يجب أخذه فى الاعتبار انهن أشكال نفسية أو صور روحية باطنة Anime figures بالمعنى الذى قصده يونج ·

وتوضح هذه الصورة الأنثوية للنفس أو الروح القوى الابداعية الكامنة فى اللاشعور عند الرجل وعلى هذا النحو يبدو مظهر النسوة ودعوتهن الشاعر الى اللقاء مناسبة لترق ابداعى فى الحياة الروحية ، أما الطواف فاشارة الى الارض المقدسة التى ترمز للنفس ، هذا المظهر الأعلى لوجود الانسان الذى يبدو عبر الوعى متقدما صوب التحقق ·

ويربط ابن عربى تقبيل الحجر بقسم على الولاء لله · وهكذا يدرك أن وجوده الحق فى أن يكون مكرسا ذلك أنه من خلال شعوه بأهمية الحج حقق بطريقة أمثل من ذى قبل امكانيات جديدة لتقدمه الروحى .

وقد انفتحت هذه الامكانيات أمامه وتقدمت نحوه فى شكل نسوة ظهرن سافرات • ومما يدعم هذا التفسير أن ابن عربى أول فى شرحه « ذخائر الأعلاق » الاوانس بالارواح الحافين من حول العرش . ويأتى بعد ذلك تحذير النسوة الذى يفسر بأنه صادر من اللاشعور لما ينطوى عليه الموقف من خطر •

ويرغم أن الأشكال أو الصور النفسية الباطنية تحذر الصوفى من النتائج المؤلمة اذا ما استجاب لها ، فانها تضرب للشاعر فى صورة النسوة موعدا للقاء بالقرب من زمزم بوصفها — على حد تفسير ابن عربى — رمزا على الحياة الابدية لما فى الماء من دلالة الحياة •

وتحدث ابن عربى فى مقطوعته عن الملتقى،أنه لدى القبة الوسطى لدى الصخرات . وتطابق هذه الصياغة ما يسميه يونج بالمركز الوسط فى الشخصية ، اذ قد يحدث أن يمتص اللاشعور فى الشعور ، وعندئذ يتطلب هذا الوضع مركزا جديدا بواسطة الشخصية الكلية Total personality وهذا المركز عند يونج وسط بين الشعور واللاشعور ، وهو أقرب ما يكون الى قبول الشاعر دعوة النساء للقيا عند القبة الوسطى التى يفسرها ابن عربى فى شرحه بأنها برزخ ، أى وسط بين طرفين • أما الصخرات على حد تأويله الرمزى فتعنى الاجسام المحسوسة الحاملة للاسقاطات Projections واذ يرعى ابن عربى زمام الموعد يشعر بسلوان وعزاء ، مما يؤذن بأن الحالة التى وصفها كانت سريعا التفلت والزوال •

ولسبب مجهول امتلأت قلوب النسوة خوفا فسره ابن عربى بالخوف على اطلاقهن من ان يتحدد بتولده فى لاشكال • وأراد النسوة من الشاعر أن يتحقق من أنهن حجاب يخفى شيئا أكثر شفافية ولطفا ، وأفضى بهن الخوف الى ارخاء الشعور • وعندئذ ينبغى أن نفترض أن الشاعر لم يعد قادرا على تبين وجه او شكل لالتحاف النسوة بأردية الظلمات ،وبعبارة أخرى آذنت هذه المرحلة من التجربة بالانتهاء ، وعلى الشاعر أن يواصل الطريق ولو كان ذلك دون أدنى نظر الى الجمال الذى كان ذريعة السلوان والشفاء(١٣)

وتدل المقارنة بين أشعار ابن الفارض وأشعار ابن عربى فى ديوانه الصغير على أن ابن الفارض لم يكن يعنى فى غزلياته أنثى بعينها ، مما يدل على أن المرأة عنده تئول الى مطلق الانثى ، أما ابن عربى ، ذلك الشاعر الصوفى الأندلسى الجوال فقد حدثنا فى مقدمة ديوانه عن فتاة فارسية متعربة لقيها فى مكة ، هى « النظام » ابنة الشيخ زاهر بن رستم • وقد ألهمته تلك الفتاة العذراء قصائد ديوانه ترجمان الأشواق •

ولن يتاتى لنا على حد ما يقول كوربان Corbin فهم هذه القصائد الا اذا وضعنا فى الاعتبار تجلى الله للانسان بوصفه تعبيرا عن حالة ثيوفانية للوعى المستبطن وفى وصف النظام يقول ابن عربى انها بنت عذراء ، طفيلة هيفاء ، تقيد النظر،وتزين المحاضر ، وتحين الناظر وتلقب بعين الشمس والبها ، من العابدات العالمات،السائحات الزاهدات •• ساحرة الطرف ، راقية الظرف ، ان أسهبت اتعبت ، وان أوجزت اعجزت •• اعجزت •• مسكنها جياد وبيتها من العين السواد ، ومن الصدر الفؤاد •• فكل اسم أذكره فى هذا الجزء عنها أكنى ، وكل دار أناديها فدارها أعنى • ولم أزل فى هذا الجزء على الايماء الى الواردات الالهية والتنزلات الروحانية والمناسبات العلوية (١٤) •

ويبدو هذا الوصف مدخلا لفهم شخصية النظام ، يتيح لنا استبطان البناء الرمزى لقصائد الديوان ، وتمثل مذهب ابن عربى فى الحب بوصفه نواة هذه الرمزية وأساس مذهبه العرفانى . ولسوف يتمثل ، اذا ما أدركنا تلويح ابن عربى للنظام ووصفها بأنها اشارة الى حكمة علوية مقدسة ، الكيفية التى تحول بها مظهرها المثالى — وقد استحوذ الخيال على الشاعر — الى رمز هو نتيجة لنور التجلى الذى ينكشف فيه بعد من أبعاد العلو (١٥) •

وفى وصف ابن عربى تلك الفتاة الآرية ما يوحى بالانسجام والبكارة والبراءة ، انها النظام فى تكامله وتوافقه والبكارة التى تمثل رمزيا الأرض التى لم يشقها زارع ولكنها برغم ذلك تنطوى على نمو وخصوبة • وعذرية النظام رمز وجود مغلق على امكاناته ، منفتح صوب ذاته ، لايأتيه افتضاض من خارج . وهى برغم عذريتها تلد الحب ، لأنها تولده فى قلب الشاعر • أما براءتها فرمز رشد طفولى يمارس بمعزل عن المآرب لعبة العشق مع شاعر صوفى فى جعل منها دثارا غلف به وجوده الروحى • ووصفها بأنها عين الشمس يوحى على نحو رمزى بوضاءة الحكمة وسطوع آيتها الماحى لظلمة الحجاب ، ويماثل جمالا عذريا ثابت الطلعة ، أشكل غيابه على غير العرفاء ، بريئا لكنه حارق يتلظى فؤاد العاشق من جواه بنصيب •

وقد تحدث ابن عربى من خلال النظام عما وصفه بدين الحب فى قوله :

ومن عجب الأشياء ظبى مبرقع
يشير بعناب ويومى باجفان
ومرعاه ما بين الترائب والحشا
ويا عجبا من روضة وسط نيران
لقد صار قلبى قابلا كل صورة
فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف
والواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت
ركائبه فالحب دينى وايمانى

ومن غزليات ابن عربى الرمزية فى ترجمان الأشواق قوله فى النظام :

مرضى من مريضة الأجفان
علّلانى بذكرها علّلانى

بابى طفلة لعوب تهادى
من بنات الخدور بين الغوانى

طلعت فى العيان شمسا فلما
افلت اشرقت بافق جنانى

يا طلولا برامة دارسات
كم رأت من كواعب وحسان

بابى ثم بى غزال ربيب
يرتعى بين اضلعى فى امان

طال شوقى لطفلة ذات نثر
ونظام ومنبر وبيان

من بنات الملوك من دار فرس
من اجل البلاد من اصبهان

لو ترانا برامة نتعاطى
اكؤسا للهوى بغير بنان

لرايتم ما يذهب العقل فيه
يمن والعراق معتنقان

ان الشاعر يصف فى محبوبته البهاء والنورانية والاشراق ويجعلنا نضع أيدينا على ما يضمنه رمز الأنثى من مفارقة بين نسبة المحبوبة الى بنات الخدور ، مما يوحى بالاستتار والحجاب ، وآشراقها فى عيانه شمسا طالعة لا تغرب حتى تسطع فى باطنه ، مما يعد دلالة على تمام الظهور وتشاكل هذه المفارقة من قبيل الرمز العرفانى الحكمة الالهية التى تظهر تارة وتختفى أخرى ٠

والى هذه الصفات المادية أضاف ابن عربى جمالا آخر رآه فى فصاحة النظام وفى بلاغتها وملكيتها المتمثلة فى عرشها ، واستعار لعرشها الملكى صورة المنبر ٠

وفى الشرح الذى قيده ابن عربى على ديوانه نراه يفسر قوله :

طلعت فى العيان شمسا فلما
افلت اشرقت بافق جنانى

بجنوح الحكمة الالهية عن عالم الشهادة وطلوعها فى عالم الغيب ٠ وهذا تعسف فى التاويل لأن الحقائق العرفانيه والحكمة الالهية المتجلية انما هى تمثلات ذاتية باطنة واستبطان شخصى مستظ على المحسوس فى الخارج باعتباره راموز التجلى ٠

وهكذا يفضى سياق الحديث الى فحص مادون الشراح من تفسيرات على بعض الدواوين الصوفية، سواء كانوا هم الشعراء أنفسهم او غيرهم من الذين يتناولون الشعر الصوفى ، لقد أخذ الشراح يتعاطون دلالات ثابتة لا يخلو اكثرها من توقيف وبحث عن التناسب بين لغة وضعية واخرى مجازية وتحليل الشراح على هذا النحو شكلى فى جزء منه كبير ٠

ولا ينبغى ونحن نقرأ هذه الشروخ والتفاسير ان نقبلها برمتها أو نرفضها برمتها ، وليس هذا الموقف توسطا أو تلفيقا ومصالحة بقدر ما هو دعوة الى معاودة النظر فى هذه الشروح بوصفها ضروبا من التحليل الرمزى يخفق بعضها ويصيب ٠

ومن امثلة الاخفاق فى هذه الشروح الخلط بين مفاهيم متباعدة كالكناية والاشارة والرمز ، مع ما بينها من تفاوت واختلاف ٠ وقد كان الشراح اقرب فى فهم الشعر الصوفى الى الكناية منهم الى مقومات التعبير الرمزى ٠

ولعل المصطلح الصوفى الذى اخذ يستقر منذ القرن الثانى جعل الشراح يطمحون الى تدوين تفاسير لهذا النوع من الشعر ، لا تكاد تخلو من التوقيف والرغبة فى تزويد القارىء بلوحة واسعة يهيب بها ويتلمس فيها ما أراد الشعراء من دلالات . ويعبر الشراح فيما دونوا عن رغبة فى تصنيف معجم لكنايات الشعر الصوفى واشاراته لا لرموزه التى يحاول البحث الحديث تنويرها والكشف عن دلالاتها المتنوعة ٠

وتبدو تلك الشروح محكومة بنزوع حاد الى فيلولوجية لا تخلو أحيانا برغم زيفها من بعض التبصر ٠

ويتمثل القارىء فى هذه الجهود التفسيرية عدولا فى بعض الاحيان عن الدلالة الرمزية فى الصور المحسوسة الى التشبث بنزعة لفظية تقارن بين الحقيقة والمجاز ، أو تروغ الى تداع صوتى وتكاد هذه الظاهرة تبسط نفسها على ما عرف فى الثقافة الاسلامية بعلم تعبير الرؤى ٠

ومن أمثلة هذه الظاهرة فى الشعر الصوفى ان يؤول ابن عربى فى شرحه ديوانه « ترجمان الأشواق » أسماء الأعلام تأويلا ينم عن صنعة وتكلف واعتساف ، فرامة ولبنى وليلى وسليمى وعنان وابنة العراق وابن اليمن تئول كلها عنده الى تاويلات لاشأن لها بطبيعة هذا الشعر ، فرامة دلالة على القصد والطلب ، ولبنى هى اللبانة ، وليلى اشارة الى الليل ، وسليمى كناية عن حالة سليمانية ، وعنان تأويلها علم بأحكام الأمور السياسيات ٠

وانما يصح مسار التفسير الرمزى للشعر لدى الشراح عندما يحللون الرموز انطلاقا من الوعى الرمزى Symbolic Conscious ومثال ذلك أن تؤول الأنثى لدى الشراح بوصفها طبيعة قابلة منفعلة ، وأن تصرف الولادة عن مجرد الدلالة البيولوجية الى دلالة تكافىء توليد العشق فى الرجل ، وأن تعتبر رمزا على جمال دائر متغير يفتح فيه الشعور بواسطة الكشف بعدا من أبعاد

العلو ، ويعاين فيه جمالا دائما يتفتح عليه الوعى الموحد بين المثالى والمادى • والأنثى على هـــذا النحو وسيط يتجلى الله فيه للانسان •

ويصبح المسار الرمزى فى هذه الشروح عندما تنص على ان معرفة المراة من خلال عاطفة الحب هادية الى الله ، وانها تجسد للنفس وللحكمة ، وتعين لحدس الأنثى الخالقة • (١٦)

ويتخبط التفسير الرمزى لدى الشراح ويضل عن سواء سبيله عندما يشربون الرمز المفهـوم البلاغى للكناية من حيث هى اثبات وتوكيـــد وايجاب الصفة للشىء بانتزاع شواهد على وجودها وعندما يحجرون متأثرين بوضع اصطلاحى عـلى الدلالات فى مساق الشعر على نحو يفضى بالقارىء الى تمثل معان أراد الشارح لها أن تكون قبليـــة وثابتة •

وقصائد ترجمان الأشواق وغيره من الدواوين الصوفية تنقسم الى انواع ثلاثه : قصائد تبدو أكثر اتساقا مع المعنى الغزلى المباشر ، وهى قصائد اقتضى تأويلها على التفســـير الصوفى قدرا من الاعتساف الذى يخرج المعنى عن طبيعته ، وقصائد اخرى أكثر اتساقا مع التأويل الصوفى منهـــا مع الغزل المباشر ، وطائفة ثالثة يكاد يتوازن فيها الاتجاهان ، فهى متسقة مع الغزل المباشر اتساقها مع التأويلات الصوفية على حد سواء (١٧) •

هذا عن الغزليات الصوفية التى صيغت بلغة تذكر القارىء بأشعار التروبادور • أما شـــعر الطبيعه فيدور على وحدة الوجود والشهود ، تلك التى تشكل واقعا نفسيا وروحيا يحدد المنظـور الشعرى الذى تشكل هذا الشعر من خلاله ••

ولهذه الوحدة علاقة بمذهب التجلى الالهى فى اشكال الطبيعة المتنوعة ، مما يؤذن بأن الله محدود من حيث التجلى بحد كل صورة • ولما كانت صور العالم لا تنضبط ولا يحاط بها ولا يعلم حدود كل صورة منها ، لذا يجهل حد الحق ، لأن العـلم بصور العالم محال ، لأنها لا تتناهى (١٨) • وهذا الذى يذكره ابن عربى نفهم منه ان الحـــد يؤذن بدخول هذه الحقيقة فى نسيج الزمان والتاريخ ، وهذا وجه يقابله لدى الصوفية وجه آخر يئـول الى اللاتجلى او الاله العالى المحتجب •

ولن يخلص لنا البناء الرمزى لقصائد الطبيعة الا اذا تمثلناهذه الوحدة وجدانيا على نحو ماتمثلها الشعراء ، لا على نحو ما تصوره العرفانيــون فى التجريدات النظرية العالية ولئن أفضت العرفانية الصوفية الى ازدواجية فى العلاقة بين الله والطبيعة لقد باتت عرفانيتهم أميل الى الألوهية المحايثة من حيث هى روح مدبر لصورة العالم • ويزيـــد الوجدان هذه العلاقة خصوبة دون أن يحدث تمانع او كف لاستشعار الشهود التبادلى ، فالطبيعة فى الاله ، والاله فى الطبيعة •

والحق أنه كلما اتجه الشعراء الى التعبير عن هذه الوحدة ، وجدنا أنفسنا امام نمطين من التعبير الشعرى ، النمط التجريدى والنمط الوجـدانى التصويرى • أما النمط الاول فيشكله انفصـــال تام بين الفكرة والعاطفة ، وأما الثانى فيتحد فيــه هذان العنصران ويتحول كل منهما الى الآخـــر منصهرين فى البناء الشعرى •

وفى ضوء التركيب الصوفى للعـــلاقة بين الله والطبيعة ، نرى كيف آلت فى تراثهم الأدبى الى رمز حى على احتضان المتقابلات والنواة الرمزيـــة فى هذا البناء هى الاله المحايث لا العالى ، المتجـلى لا المتحجب • والى هذه المحايثة رمـــز الصوفيـــة بوحدة الفاعل تارة ، ووحدة النفس أخرى • ومن الأبيات الرقيقـــة التى تحقق وحدة التصـــور والوجدان فى شعر الطبيعة قول عمر بن الفارض:

تراه ان غاب عنى كل جارحـــة
فى كل معنى لطيف رائق بهج
فى نفمة العود والناى الرخيم اذا
تالفا بين الحان من الهـــزج
وفى مسارح غزلان الخمائل فى
برد الأصائل والاصباح فى البلج
وفى مساقط أنداء الغمام على
بساط نور من الأزهار منتسـج
وفى مساحب أذيال النسيم اذا
أهدى الى سحيرا أطيب الأرج
وفى التثامى ثغر الكأس مرتشفا
ريق المدامة فى مستنزه فـــرج
لم أدر ما غربة الأوطـان وهو معى
وخاطرى أين كنا غير منزعج

وتمثل هذه الأبيات غنائية صوفية مشوبـــة بطابع رومانسى يذكر بما نقرأ من أشعار لوردزورث وييتس ووليم بليك ونوفاليس وجـــوته ورلكه ورابندرانات طاغور ، عبروا فيها عن هذا الشعور الوجدانى المباغت بأن الأشياء كلها حاضرة وماثلة وأن الله ذاته بات قريبا غير محتجب ، وأن الطبيعة ليس لديهـا جمـال أكثر مما تبديه ، وأن الكلى اللامتناهى يغمر الادراك والوجدان بمعرفة حدسية لا سبيل للبرهان عليها • ان الشاعر فى الأبيات السابقة قد حول ميتافيزيقا الوحدة فى العرفانية الصوفية الى تجربة شـــعرية ناجحة • انه يرى الحقيقة بجوارحه التى صارت كلها عيونا تشاهد ويستشعرها فى معيتها وتجليها فى المشـــاهد التى توالت فى حركة شـعرية متدفقة وتفضى هـــذه الصـــور المتلاحقـــة الى القـــول بأن الله ما دام متجليا وحاضرا فلا معنى للغربة عن الأوطان ان الشاعر الصوفى لا يصور الطبيعة من خـــارج لانه يتأملها ، ولا يصف مظاهرها الا باعتبارهـــا تجليات للاله الحاضر الحايث • وهكذا تنسجم النظرية والابداع والفنى • والمقالة النهائيـــة على

حد تعبير دى لاكروا هى فى الصميم الهوية بين الوجدان والفعل بحيث يخلق الفكر ما يتأمله ويتامل ما يخلقه•والصوفى هو من يعتقد أنه يدرك الالهى مباشرة ، ويشعر باطنيا بالحضور الالهى • ويجمع فى عاطفة مبهمة كل ما يشتته الانسان العادى الى مشاعر محددة ومعرفة منطقية (١٩) ولم يفصل الصوفية بين المراة والطبيعة ، ذلك لأن للمراة نفسها طبيعة • وأحالوا فى فهمها وتصورها على نسق وجدانى أساسه الاسقاط ، وتصور الطبيعة بوصفها انسانا كبيرا • انها على حد وصف ابن عربى فى وضع تعشق كونى جامع بين الاحالة والاستحالة والفعل والانفعال ، وهى أم لأنها محل التحولات وتناكح العناصر المفضى الى التوالد (٩١) •

ومن شعر الطبيعة قول ابن عربى مراوحا بين حالتين نفسيتين فى وصف الاطلال تتعاورهما مظاهر متقلبة بين الرغد والنعومة والأنس ، وبين الجهامة والخشونة والوحشة :

يا طللا عند الأثيل دارسا
لاعبت فيه خردا اوانسا

بالامس كان مؤنسا وضاحكا
واليوم اضحى موحشا وعابسا

ناوا فلم اشعرهم وما دروا
ان عليهم من ضميرى حارسا

حتى اذا حلوا بقفر بلقع
وخيموا وافترشوا الطنافسا

عاد بهم روضا اغن يانعا
من بعد ما قد كان قفرا يابسا

ويهيىء هذا الأسلوب الذى استخدمه الشاعر فى بنيته النموذجية الموروثة المظهر الخارجى للأبيات ، وهو مظهر مساوق لامكان قرءتها على نحو غير صوفى كما لو كنا نقرأ وصفا لطلل فى الشعر العربى ولكن طبيعة الموقف تجعلنا نضع هذا المظهر فى اطار التجربة الخاصة بالشاعر •

ان هذا الطلل موضوع اسقاطات لأحوال نفسية متعارضة ، وهو لا يبدو فى وضع انفصال عن الاوانس اللائى يرمز الشاعر بهن دائما الى النفوس أو الارواح ، وبتعبير يونج يرمز بهن الى اشكال وصور نفسية باطنة .
والملاعبة التى تحدث عنها توحى ببراءة القصد وتعبيره عن الاوانس بالنأى والتخييم تمثيل رمزى لتردد هذه الصور الروحية بواسطة فعل التجلى بين القرب والبعد ، بين الانكشاف الذى يعنى تفتح الابداع على امكاناته المتعددة والاحتجاب الذى يئول الى كمون •

هذا اذا شئنا أن نرد دلالة الرمز وموضوعه الى استبطان خاص بالشاعر ، ذلك أن تعبيره عن رحيل الأوانس بفعل مسند للواو فى قوله « ناوا » يؤذن بتمثيل رمزى آخر لأرواح الكاملين من العرفاء لما فيها من فاعلية ساوقت فى العرفانية الصوفية وضع الرجل .

ويبدو شعر الطبيعة لدى متصوفة الفرس غنيا بصور مشهورة فى الأدب الفارسى ، تطالعنا فى الوردة التى هام البلبل بها عشقا ، وفى الفراش المحترق بالنار ، وفى السرو والنيلوفر والبراعم الناعسة • ومن خلال الكيف الحسى لهذه الصور عبر الشعراء عن التجلى المحايث فى الطبيعة ،وعن اتحاد الجمال بالرحمة الخالقة •

وفى هذا السياق يقول عبد الرحمن الجامى ٨٩٨ / ١٤٩٢ فى قصته المنظومه « يوسف وزليخا »

انظر الى الشقائق فى الجبال
حين تتجمل فصول الربيع
كيف تشق ورودها طريقا لها من تحت الصخور
قامت فى البدء تلك النفثة من الحسن الأزلى
فضرب خيمته خارج اقليم القدس
فاشرقت لمعة منه على الملك والملائكة
ووقعت على الوردة من تلك اللمعة اضواء
فسرت من الوردة الى البلبل حرقة الروح
واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار
فاحرقت فى كل ماوى منها مئات الفراش (٢١)

ويشبه موقف الصوفية الوجدانى من الطبيعة موقف الشعراء الرومانسيين الذين اتخذوا لقصائدهم موضوعات منتزعة من أشياء عينية محسوسة صارت عناوين لهذه القصائد • وكثيرا ما نقرأ فى هذا الشعر قصائد فى البلشون الليلى والعندليب والقبرة وأزهار الليلك • وعلى هذا النحو نقرأ فى شعر الطبيعة الصوفى قصائد كثيرة اتخذ الشعراء فيها من الحمامة المطوقة موضوعا لهذه الأشعار على نحو يوحى بأنه أصبح موضوعا فنيا نموذجيا لهذا الشعر ، له دلالاته الرمزية فى تراث الثقافة المصرية القديمة ، وفى تراث المسيحية الروحى •

وقد عاود الصوفية تركيب هذه الصورة بدلالات رمزية متعددة ، فالحمامة المطوقة رمز على وارد من واردات التقديس ، ورمز الروح • وهى فى هذه الأشعار مطوقة تبكى عندما تسجع ، وبكاؤها فى هذا الشعر رمز على حنين الروح الى عالمها المطلق السراح ، على نحو يوحى بأن الرمز قد شكل داخل بناء خاص بالنزعة المثالية فى تمييزها بين الحسى المتهافت والروحى النموذجى الباقى • أما الطوق فرمز صاغه الصوفية بتأويل لميثاق الربوبية المأخوذ على الارواح فى نشأتها الأولى •

ان القارىء يظفر بهذه الدلالات كلها فى قصائد ابن الفارض وابن عربى والجيلى والنابلسى وجلال الدين الرومى وناصر خسرو وفريد الدين العطار وفيما كتب الصوفية من رسائل صغيرة منسوبة الى ابن سينا والغزالى ، وفى مطولة العطار الشعرية المعروفة بمنطق الطير •

وفى هذه الرسائل صور الكتاب الطيور محلقة فى شكل أبابيل . وهى اذ تسبح فى جو السماء تجد فى قطع ما يعترضها من بحار وأودية وجبال ويهلك من الطير كثير ولا يبقى فى نهاية الأمر الا قلة تصل الى حظيرة القدس أو الى الملك أو ما نعته فريد الدين العطار بالسى مرغ . وهذه الصور كلها رموز على سلوك المشتاقين وسفرهم الى الوطن الأول ، وقطعهم ما يحول دون هذا الوطن من حظوظ وشواغل وعقبات (٢٢) .

ومن قبيل هذه الأشعار التى تدور على رمزية الطير المقفص قول جلال الدين الرومى ٦٧٢/١٢٧٣ :

لست من عالم الأرض
فقد صنع طائر حديقة ملكوتى قفصا لبضعة ايام
فيا لطيب ذلك اليوم الذى فيه اطير حتى باب الحبيب
على أمل ان اخفق بجناحى على عتبات ذلك الحى
فمن ذلك الذى تصغى اذنى لاصواته
وأية كلمات وضعها على لسانى
الا تخبرنى ما تلك الروح التى كانى لها سائس ؟
انا لم آت هنا اختيارا ، فلاعد هنالك عن اختيار
وليحملنى الى موطنى من قدم بى الى هنا

والى هذا النمط التعبيرى المرموز تنتمى قصيدة ابن سينا ٣٧٠/٤٢٩ : ٩٨٠/١٠٣٧ العينية المشهورة التى تنم عن نزعته الافلوطينية المحدثة

كان الحمامة المطوقة موضوع فنى شغل الشعراء والكتاب منذ القرن الثالث الهجرى ، ونما حتى بلغ نضجه فى القرن الرابع وما بعده يدل على ذلك كتاب فقيه قرطبة أبى محمد على بن حزم المتوفى سنة ٤٥٦ هـ ١٠٦٣ م وهو المعروف بطوق الحمامة فى الألفة والالاف ، وفيه الم بماهية الحب وأصوله وأنواع المحبين وطبقاتهم . أما الصوفية فقد تناولوا هذا الموضوع من خلال تركيب رمزى للنوستالجيا Nostalgia ، ذلك أن الحنين الى الوطن عندهم ينطوى على شوق عارم الى البدء والأصل . وعلى هذا النحو حطم الصوفية مفهوم الوطن فى طابعه الطبوغرافى والقومى .

ويستشف القارىء من شعر الطبيعة الصوفى شعورا بوحدة شاملة تضم الكائنات جميعها فى نسيج متلاحم ، وهو شعور لا يتحقق الا فى لحظات نادرة يقتنصها الصوفى ويحولها الى شعر رمزى يعبر فيه عن تجلى الالوهية المحايثة . ومن هذا الشعر نتعلم كيف نستقبل ما ترسل الطبيعية من شفرات ولغة مفعمة بالرموز ، وكيف يتاتى للوعى الانسانى المعاصر أن يرتد الى الانطولوجيا القديمة فى تشبثها بالقدسى وعضها عليه بشغف واصرار ، وكيف يتصل بالطبيعة فى ينبوعها الملىء بالأسرار والشاعرية ، وفى مجال الخمريات الصوفية نلاحظ انها لم تبدأ من فراغ خالص وانما استلهمت تراثا هائلا من الشعر الخمرى ،وتحولت الخمر باكسير التجربةالصوفية الى رمز لحالة الوجد . وقد بدأت بواكير هذا التحول فى القرن الثانى ، يدل على ذلك دوران المصطلحات الخاصة بالسكر والصحو بين متصوفة الطبقة الأولى كيحيى بن معاذ الرازى ٢٥٨/٨٧٤ وأبى يزيد البسطامى ٢٦١/٨٧٧ .

وتطالعنا لغة الخمريين الشعرية المشوبة بالرمز فى أبيات لأبى منصور الحلاج رواها عنه أبو الحسين الحلوانى اذ قال : حضرت الحلاج يوم وقعته فاتى به مسلسلا مقيدا وهو يضحك ويقول :

نديمى غير منسوب
الى شىء من الحيف
دعانى ثم حيانى
كفعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس
دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح
مع التنين فى الصيف (١٣)

لقد أفاد الصوفية من شعر الخمر وألموا منه بمصطلحين يسيطر عليهما طابع التقابل الوجدانى فعندهم أن السكر يقابله الصحو كما أن البسط يقابله القبض (٢٤) .

وفى تحليل الصوفية للوجد الذى رمزوا اليه بالسكر نتبين استحواذ ضرب من اللامعقولية اذا ما ولج الصوفى فى ليل الوجد، وشعورا بغبطة نفسية عميقة وفرح وسرور غامرين . وتفضى هذه الانفعالات الى وضع تهتز فيه النفس وتنشط قواها نشاطا غير مألوف بحيث يتعذر عليها أن تركن الى السكون وأن تكبت ما تجيش به من حركة وتوتر .

وبهذا الوجد المسكر يدلج الصوفى فى نشوة لا حدود لها ، وتنبسط اسراره فيبوح بهذا الوجد ، وربما دفع حياته ثمنا لشطحه وجراته الروحية .

وقد وصف برجسون فى تحليل هذه الظاهرة التى تكاد تكون عامة بين المتصوفة والفلاسفة الوجدانيين ، تيار الفرح الغامر ، ووثبة الحب الذى اتسع حتى شمل كل الأشياء ، والرغبة الجسور فى الاتحاد ، محيلا فى تحليله على اهتزاز النفس واستسلامها للتيار الذى انساب فى داخلها ، وشعورها بالحضور الالهى المنفتح على الاشراق ، وتحقيق ما وصفه القديس يوحنا الصليبى بالليلة الظلماء للروح .

وتحدث برجسون في وصف هذا الوجد عن تيار هابط ينساب في أعماق الصوفي ويريد أن يجاوزه ليكتسح الآخرين ، وعما يساوق هذا الوجد من أعراض مرضية أحيانا ، مؤكدا صعوبة التمييز بين غير انعادى والمرضى ، وان مشابهتها للحالات المرضية بل ومشاركتها فيها أحيانا ، يتأتى فهمه اذا فكرنا في الانقلاب العنيف الذى يقتضيه الانتقال من السكونى الى الحركى ، ومن المغلق الى المفتوح ، ومن الحياة العادية الى الحياة الصوفية (٢٥) ٠

ويذهب بعض الباحثين الى أن الصوفية المسلمين الموا في هذا السياق بلغة اسلافهم من المسيحيين وغير المسيحيين ، اذ كثيرا ما قورن الوجد الصوفي بحالة السكر منذ عصر فيلون السكندرى Pbilo of Alexandria أما الاباحيون فقد انعكست على لغتهم معاقرة الخمر ، على نحو لا يصدق على الصوفية الذين تشبثوا بأساليب الزهد والتطهر الروحى (٢٦) ٠

ومما يفند هذا الرأى أن يقال ان استقراء الأديان المختلفة يؤكد ان هذه الظواهر والاحوال الروحية كالوجد والفناء والاتحاد ، تجارب عالمية ينبغى عند تناولها أن ترد الى نظائر وأشباه ،وان تدرس بمعزل عمن تلم به وعن جنسه ودينه . ومن ثم لا مجال للقول بأن الصوفية المسلمين تأثروا في خمرياتهم الرمزية بلغة المسيحيين أو غير المسيحيين ، لأنهم انما الموا من تراث الشعر العربى بأساليب مكتملة التكوين خاصة بشعر الخمر ٠

ولا نكاد نظفر في البواكير الاولى بخمريات مطولة ، لأنها انما ظهرت في زمن متأخر يرجع الى القرن السادس ٠ ومن هذه الخمريات قول أبى مدين التلمسانى ٥١٤ ـ ٥٩٤ : ١١٢٠ :١١٩٧

ادرها لنا صرفا ودع مزجها عنا
فنحن اناس لا نرى المزج مذ كنا

وغن لنا فالوقت قد طاب باسمها
لأنا اليها قد رحلنا بها عنا

هى الخمر لم تعرف بكرم يخصها
ولم يجلها راح ولم تعرف الدنا

مشعشعة يكسو الوجود جمالها
وفى كلّ شىء من لطافتها معنى

حضرنا فغبنا عند دور كؤوسها
وعدنا كأنا لا حضرنا ولا غبنا

لها القدم المحض الذى شفعت به
بقاء غدا يفنى الزمان ولا يفنى

لقد ألم أبو مدين في هذه الابيات بتراث الشعر الخمرى الذى كان قد بلغ من الناحية الفنية طور الاكتمال ، مثلما ألم الشعراء من قبل بتراث الشعر الغرامى ٠ وتدل هذه الملاحظة على أن الشعر الصوفي في أغلبه لم يكن بسبيل تتيح للشعراء أن يبدعوا رموزا جديدة مبتكرة ، ذلك أن الشعراء عولوا على الموروث من الانماط الاسلوبية المستقرة

ومن ثم كانوا يقدمون رموزهم الشعرية من خلال حس تاريخى متحول بواسطة ما للسياق من خصوصية تئول الى سمات عرفانية ، من أجل والمزج والغناء على الشراب والكروم الدنان بواسطته قيمة رمزية ٠

وفى أبيات أبى مدين من هذا الموروث الصرافة والمزج والغناء على الشراب والكروم والدنان ودوران الأقداح والسناء واللطافة والتعتيق ٠ وبرغم هذا المعجم أضاف الصوفية الى خمرياتهم ما يند عن الموروث ، فانفردوا بخمر لم تعتصر من الكرم ، ولم تغم في دنان ، وتلك خمر لم نعهدها عند الأعشى والوليد بن يزيد وابن هرمة وأبى الهندى وأبى نواس ، مما ينبيء بأن أبا مدين قد خرج بها مخرج الرمز على المحبة المطلقة من الحدود والتعينات ٠

وفى هذا السياق الشديد الخصوصية يتشكل الموروث ايضا على نحو رمزى . وهذا ما نجده فى خمرية ابن الفارض المشهورة اذ يقول :

شربنا على ذكر الحبيب مدامة
سكرنا بها من قبل ان يخلق الكرم

لها البدر كاس وهى شمس يديرها
هلال وكم يبدو اذا مزجت نجم

ولولا شذاها ما اهتديت لحانها
ولولا سناها ما تصورها الوهم

ولم يبق منها الدهر غير حشاشة
كأن خفاها فى صدور النهى كتم

ومن بين احشاء الدنان تصاعدت
ولم يبق منها فى الحقيقة الا اسم

وكما وقعنا في خمرية أبى مدين على معجم يضم كيفيات خاصة بهذه الخمر الرمزية ، فان هذا المعجم يتحقق في قصيدة ابن الفارض ، فخمرته قديمة متجردة من كثافة العناصر ، لا يمسكها الوهم ولا يكيفها التصور :

يقولون لى صفها فانت بوصفها
خبير ، أجل عندى باوصافها علم

صفاء ولا ماء ، ولطف ولا هوى
ونور ولا نار ، وروح ولا جسم

وهامت بها روحى بحيث تمازجا اتـ
ـحادا ولا جرم تخلله جرم

فخمر ولا كرم ، وآدم لى أب
وكرم ولا خمر ، ولى أمها ام

وهكذا لم يبق من الخمر في شعر الصوفية الا اسمها وما توحى به من نشوة قارنها الشعراء بأحوال الوجد الالهى ، مما يدل على الكيفية التى تم بواسطتها تحول الموضوع الى رمز شعرى فيه ما في رموز الشعر من احالة موحدة بين الحسى والمثالى ، بين المادى والروحى ، بين العينى في وقائعيته والمجرد في تعاليه أن هذه الخمر في طابعها الحسى المباشر تجاوز المعطى المادى الى

رصيد مثالى ينعكس على وصف الخمر بالتجرد من كثافة الاشياء ، ويتقوم بواسطة التقابل بين خمر بلا كرم وكرم بلا خمر ، وهو تقابل يمكن فهمه رمزيا بوصفه تعبيرا عن الله والعالم ، فكأنه قال : اله ولا عالم ، وعالم ولا اله ، ذلك لأن الامكان المرموز اليه بالكرم معلوم بعدمه الأصلى وليس الوجود الظاهر عليه الا وجود الحق ، وتارة لا يشهد الا الخلق باعتبار واحدية الوجود (٢٧) .

ويختم ابن الفارض خمريته بأبيات تواكب لغة الخمريين فى طابعها الحسى ، مهيبا فى رمزيته بلغة لا يكشف ظاهرها بقدر ما يغطى :

وقالوا شربت الاثم ، كلا ، وانما
شربت التى فى تركها عندى الاثم

هنيئا لأهل الدير كم سكروا بها
وما شربوا منها ولكنهم هموا

عليك بها صرفا وان شئت مزجها
فعدلك عن ظلم الحبيب هو الظلم

وفى سكرة منها ولو عمر ساعة
ترى الدهر عبدا طائعا ولك الحكم

فلا عيش فى الدنيا لمن عاش صاحيا
ومن لم يمت سكرا بها فاته الحزم

على نفسه فليبك من ضاع عمره
وليس له فيها نصيب ولا سهم

ولما كانت الخمر فى شعر الصوفية تلويحا الى معان تدور على الحب والعرفان ووصف أحوال الوجد الروحى فانها تبدو بنية رمزية فيها مافى الرموز الشعرية من انقسام متحد وانشقاق متآلف يضايف بين الحس والمعنى ويؤلف بين الكيف الحسى للصور وما يجاوزه صوب حقيقة أكثر كلية وشمولا .

ومن هذا الشعر الخمرى قول جلال الدين الرومى :

أنت ثمل وانا مجنون فمن الذى يقودنا الى المنزل
فى المدينة لا أرى شخصا صاحيا من السكر
حبيبى هلم الى الخربات حتى ترى لذة الروح
فى كل زمن شخص ثمل ، يده فى يد نجيبه
والراس معربد من ذلك الساقى بالكاس الالهية
لقد خرجت من المنزل فبادرنى هو بالسكر
وكل نظرةمنه تخبىء وراءها مئات المنازل وحدائق الورد .

قلت من اين انت ايتها النفس ؟
فهزأت قائلة : شطرىماء وطين وشطرى روحوقلب
شطرى من شط المحيط والباقى الجوهرة الفريدة
فقلت لها : لم اعد أعرف قريبا لى من غريب
لقد فقدت راسى وتاج راسى فى منزل صاحبالخان

وفى قصيدة الرومى معجم فنى يستقى دلالاته المرموزة من الصور التى يسودها طابع المكان وطابع الحوار . أما المكان فنتمثله فى حديثه عن الخربات التى تشبه ان تكون حانات للشاربين يقبع فى كل ركن منها نديمان يتبادلان الانخاب فى حين يدور الساقى على الشرب مترعا ما فرغ من الأقداح . وقد جعل المغنى يجس أوتار عوده فتنبعث لحون تشجى الذين استخفهم الشراب . وتماثل هذه الصور من الوجهة الرمزية مجتمع المتصوفة فى الخانقاوات ، اذ يذكرونفيتواجدون ويطالعنا الحوار فى البيت الأول ، وينمو حتى يستغرقالأبيات كلها ،ويدور هذا الحوار بين ثمل ومجنون ، وكلاهما رمز على ما يسمى بانزلاق العقل فى بحران النشوة والبسط والوجد الالهى، ذلك أن الفواق والجنون حالتان يسقط بسببهما الفهم والتعقل وقانون النهار ، من أجل أن يسود وجدان الليل المفعم بالغريزة والأسرار .

وفى هذه المحاورات يلتمس السكران من الساقى ألا يدع ذرة من عقل لدىمن يعوجون الى الخربات ، وليس هذا الساقى سوى رمز المرشد المتاله الذى يدير شراب الوجد الالهى المسكر فيتجاوز بالسالكين أفق العقل والتحليل المنطقى الى وصيد الوجدان الغامر والعاطفة المشبوبة . وهذا المرشد المتاله هو شيخ الشاعر وأستاذه الروحى « شمس تبريز » .

انه يبادر تلميذه بشراب يغيبه عن الحظوظ العاجلة ، وبنظرة تخبىء مئات المنازل وحدائق الورود . ويستمر الحوار فى آخر القصيدة بين الشاعر ونفسه الآخذة فى الوجد المفضى الى الفرح والغيبة والفناء .

ويهدينا قوله فى البيت الأخير على لسان النفس

لقد فقدت راسى وتاج راسى فى منزل صاحب الحان

الى لباب الرمز الخمرى فى شعر الصوفية. اذ يرمز فقدان الرأس والتاج الذى يأتلق فوقها الى أن الصوفى لا يحقق الوجد حتى يسكر منتشيا بالله بحيث ينخنس العقل ويسيطر الوجدان بوصفه أداة وبينة ، أداة المعرفة الصوفية ،والبينة الشاهدة عليه .

واذا نحن استهدينا بلغة برجسون فى تحليل الوجد الذى عبر عنه الصوفية فى شعرهم برمز الخمر ، قلنا معه ، مهيبين بوضعية روحية ، ان النفس حين تهتز فى أعماقها بالتيار الذى يجرفها تكف عن أن تدور على ذاتها بافلاتها لحظة من القانون الذى يريد للنوع والفرد أن يحدد كل منهما الآخر دورانيا .

انها تتوقف كأن صوتا يدعوها ، ثم تستسلم للتيار يحملها ويمضى بها قدما . انها لا تدرك القوة التى تحركها ادراكا مباشرا ، ولكنها تحس بوجودها الغامض او تستشفه فى رؤية رمزية . وعند ذلك يغمرها فيض من فرح :

وجد تفرق فيه ، او بهجة تعانيها ، فتشعر ان الله حاضر وانها فيه . لقد آنبلج الصبح

فزالت المشكلات ، وتبددت الظلمات ، انه الاشراق (٢٨) ·

وخلاصة ما يقال فى هذا البحث أن الرمزية التى تطالعنا فى تراث الادب الصوفى ، رمزية عرفانية ذات سياق تاريخى متميز ، تأتى للشعراء أن يعبروا عنها بأنماط أسلوبية متوارثة ، أعيد فى هذا الأدب تشكيلها وفق البناء الرمزى المسقط وعلى هذا النحو صارت المرأة والطبيعة والخمر رموزا على الاله المتجلى ووحدة الوجود المحايثة والانفراج العاطفى الذى تتفتح عليه الروح بضرب من النشوة والوجد .

ولا يكفى أن يكون المرء عليما بما ينطوى عليه التصوف من دلالات عرفانية لكى يكون شاعرا صوفيا ذلك أنه بوقوفه على دقائق التصوف النظرية يمكن ان يكون صوفيا شاعرا ، ويبقى بعد ذلك أن يقبس النقد تجربته الفنية بمقياس الوحدة الدينامية التى تربط بين نسق العواطف ونسق الأفكار ·

ولا يتأتى لدارس ان يزعم ان يزعم ان الشعر الصوفى كله بسبيل هذه الوحدة ، فمنه قدر غير قليل غلب فيه البناء العرفانى النظرى على مقومات التعبير الفنى ، فجاء شعرا منظوما ينم عن فشل فنى حال دون تحقيق الوحدة التبادلية .

ولنا ان نتساءل الآن عن حدود التجربة الشعرية المعاصرة فى بعدها الصوفى ، وعما اذا كانت امتدادا لهذا التراث ، أو ابتداعا أسلوبيا جديدا فى شكله وفى مضمونه ؟

والحق أن الشعر الصوفى الحديث لم يأخذ شكله المكتمل الا فى أخريات هذا القرن على أيدى الشعراء الذين جددوا شكل القصيدة ، أما بواكير هذا الشعر فنجدها لدى طائفة من الرومانسيين الذين كتبوا قصائد تنتمى الى شعر الخواطر التأملية ، عبروا فيها عن رفض ثائر أو اذعان مستسلم أو تمرد ميتافيزيقى دفعت اليه الرغبة فى الحرية التلقائية أو قلق وتساؤل عن الغاية والمصير · وتئول هذه الخطرات الى جملة من المواقف ، شغل الشعر الرومانسى بالتعبير عنها بسبب ما فى طبيعته من غنائية تستمد مقوماتها من رغبة الانسان فى توكيد الذات واقتحام المجهول ، ومن تردده بين عظمته ونقصه ، بين قوته وضعفه ، بين ما يهيب به الى السماء وما يشده الى الأرض · وفى بعض قصائد صلاح عبد الصبور وادونيس ومحمود حسن اسماعيل صياغة لرموز شعرية قد تبدو فى قراءة ثانية كاشفة عن أبعاد صوفية ، وهى رموز استحدثها هؤلاء الشعراء فلم يصوغوها على غرار الرموز العرفانية الموروثة ، وانما تشكلت هذه الرمزية الصوفية انطلاقا من هموم الانسان المعاصر وأزماته ، ودارت فى جوهرها على الرحلةوالاغتراب والسفر والقلق والملال والحزن الذى ينبثق كالينابيع الصافية التى يؤذن هدوء سطحها بأعماق بعيدة ·

ولهذا الاتجاه ما يماثله فى الشعر الأوروبى الحديث على نحو ما نجد فى قصائد اربعاء الرماد لاليوت وان بدت رموزه محددة بمفاهيم العقيدة المسيحية ، وفى بعض اشعار بودلير لانعدم تصوفا من نوع شديد الخصوصية قوامه تعرية الانسان وكشف سوءته ووصمه فى مسالكه وسوء نيته ، ذلك انه كلما زاد الاستشعاربالنقص الانسانى ، زاد الاحساس بالحاجة الى الكمال الالهى .

ان هذا البعد الصوفى فى بعض التجارب الشعرية سيظل فى كل العصور تعبيرا عن توق الانسان الى التوازن والغبطة والتحرر من كل ما يحول دون أن يلهب فى حقيقته ، وتزداد حاجة الشعراء الى هذا البعد كلما جثم عليه ما فى المدنية والطموح الزائف من غرور وشقاء .

هوامش

(١) Karl Jaspers : The origin and gool of history, trans. by Michael Bullock, London, 1953.

(٢) كولن ولسون : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى ، بيروت ١٩٧٢ ص ٣٠١ ·

(٣) ابن عربى : الفتوحات المكية ط صادر بيروت ، الجزء الثانى ص ٣٠٩ ·

(٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks : Literary Criticism, London, 1970, Vol. II.

(٥) Corbin : Creative imagination in the Sufism ufism of Ibn Arabi, trans, by, Ralph Monheim, London, 1969, p. 216, 217.

(٦) راجع فى هذا السياق تصور كارل ياسبرز K. Jaspers للغات الملو الثلاث كما عرضه ريجيس جوليفيه فى كتابه : المذاهب الوجودية من كيركجورد الى سارتر ، ترجمة فؤاد كامل ومراجعة د· محمد عبد الهادى ابو ريده ، ط الدار المصرية للتاليف والترجمة ١٩٦٦ ، ص ٢٥٧ ، ٢٧٠

(٧) د· محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الطبعة الثانية ١٩٦٠ ، ص ٣٣

(٨) الحياة العاطفية

(٩) هانز شيدر : الانسان الكامل فى الاسلام ، ترجمة د· عبد الرحمن بدوى ، ص ٥٧

(١٠) أسين بلاثيوس : ابن عربى حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ط ١٩٦٥ ، ص ٢٤٤

(١١) أبو نصر السراج : اللمع ، تحقيق د. عبد الحليم محمود ط ١٩٦٠ وانظر أيضا عبد الرازق الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر ، وهو على هامش ديوان ابن الفارض بشرحى البورينى والنابلسى المطبعة الخيرية ، ١٣١٠ هـ .

(١٢) W.Y. Tindall : The Literary Symbol,

(١٣) راجع مقال مونتجومرى وات ضمن الكتاب التذكارى عن محيى الدين بن عربى ، دار الكاتب العربى ط ١٩٦٩ ومقال وات تحت عنوان : تاملات سيكولوجية فى قصيدة غنائية صوفية :
Psychological reflections on a mystical ode, p. 107-112

(١٤) ابن عربى : ذخائر الأعلاق فى شرح ترجمان الأشواق ، ط بيروت ١٣١٢ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥ .

(١٥) Creative imagination, pp. 138, 139.

(١٦) Creative imagination, p. 345.

(١٧) الكتاب التذكارى فى الذكرى المئوية الثامنة لمحى الدين بن عربى – راجع فيه مقالا للدكتور زكى نجيب محمود ص ٧٣ .

(١٨) ابن عربى : فصوص الحكم ، شرح الكاشانى وبالى ، الحلبى ١٩٦٦ ، ص ٥٧ .

(١٩) أ. بنروبى : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة فى فرنسا ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، ط ١٩٦٧ ، ج ٢ ، ص ٣٢١ .

(٢٠) ابن عربى : الفتوحات المكية تحقيق د. عثمان يحيى ، السفر الثالث فقرات ٥٥ – ٥٧

(٢١) د. محمد غنيمى هلال : مختارات من الشعر الفارسى ، الدار القومية ٩١٦٥ وراجع أيضا فى سياق الشعر الفارسى الصوفى :
Cyprian Rice, The persian sufis, London, 1909.

(٢٢) راجع فيما يتعلق بمنظومة منطق الطير : الدكتور بديع جمعة فى ترجمته ودراسة لهذه المنظومة – ط ١ دار الرائد العربى ١٩٧٥ وانظر فيما يخص رموز الحيوان والطير فى العرفانية الصوفية ابن عربى : اصطلاحات الصوفية – وهو ضمن مجموع رسائل – ط حيدر آباد ج٢ ، والكاشانى : اصطلاحات الصوفية ، مخطوط فى مكتبة الأزهر رقم ٦٤٠٩

(٢٣) ل. ماسينيون ، ب. كراوس : أخبار الحلاج – ١٣٩٦ ، ص ٣٤ – ٣٥

(٢٤) راجع فى هذا السياق اللمع للسراج والرسالة للقشيرى وبخاصة التمييز بين السكر والغيبة الغشية وبين الذوق والشرب والرى

(٢٥) هـ. برجسون : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة د. سامى الدروبى ود. عبد الله عبد الدايم ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧١ ، ص ١٠٨ ، ٢١٩ ، ٢٤٤

(٢٦) Short Encyclopaedia of Islam, Leiden, 1953, p. 243, 44, 45.

(٢٧) شرح النابلسى على الديوان ، ج ٢ ، ص ١٥٤ ، ١٥٦

(٢٨) منبعا الأخلاق والدين ، ص ٢٤٦

الدكتور حسن حنفي

تراثنا الفلسفي

أولا ـ مقدمة :

تراثنا الفلسفي هو مجموع ما وصل الينا من نظريات فى المنطق والطبيعيات والالهيات ما زالت تؤثر فى سلوكنا اليومى ، وتحكم تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك ، وتكون أحيانا الجذور التاريخية لأزماتنا ومآسينا وعثراتنا فى قضايا التقدم والتغير الاجتماعى(١) • فهو تراث حى ، يسعى فى الأسواق ، تستعمله السلطة الدينية والسياسية من أجل التثوير والتغير أو من أجل ايقاف مسار التقدم وحركة التغير الاجتماعى • وان كان هذا الاستعمال فى كلتا الحالتين سطحيا لا يمس الا هامش الشعور القومى من خلال أجهزة الاعلام التى لاتحظى الا بقدر ضئيل من مصداقيتها • ومن هنا كانت نسبته لنا بضمير المتكلم الجمع فى «تراثنا» اشارة الى فعله فينا ، وخضوعنا لأثره • وقد تكون « الكتب الصفراء » بمضمونها الذى تحتويه عن طريق التواصل التاريخى والتراث الحى أكثر اثرا فى حياة الناس من الكتب الملساء حتى ولو كانت أمية لا تعرف القراءة أو تعرف القراءة ولكن لا تطلع عليها أو تعرف القراءة وتطلع عليها ولكن لاتفهمها الا على نحو مدرسى من أجل القاء دروس العصر فى المساجد أو محاضرات فى الجامعات •

ليس المطلوب منا بحثا علميا فى التراث بل المطلوب بحث وطنى وقومى• فالبحث العلمى بدعوى التنزيه عن الغرض والدقة المتناهية والنظرة الموضوعية أسطورة نشأت فى الغرب من الرغبة فى التخلى عن التراث بعد أن كانت مملوءة بالأهواء والانفعالات واستحالة لا ينكرها الا متجن على الحقيقة راغب فى اخفائها أو لويها • تستحيل هذه النظرة العلمية المدعاة التى تبغى الفصل بين التراث وموضوعها لأن التراث جزء منا ونحن استمرار له• هو المنبع ونحن المصب • علاقتنا به علاقة خصوبة ونماء لا علاقة موت وجماد •

الدكتور حسن حنفى

تراثنا الفلسفى

ولما كان تراثنا الفلسفى معاشا فهو تراث مؤول ، يوحى الينا بمعانى قدر ما نوحى اليه بدلالات ٠ نسقط عليه احتياجاتنا ونقرأ فيه أنفسنا ٠ تاويل التراث طبقـا لحاجات العصر هو اذن استمرار له فى أحد معانيه ، وارتكاز له على أحـد جوانبه فى لحظة تاريخية معينـة ، وطبقا لمشروع جيل واحـد ، قد يتغير هـذا التاويل طبقـا للحظة تاريخية اخرى ، وطبقا لمشروع جيـل آخـر ٠ وبالتالى فان معرفة قضـايانا الأساسية واللحظة التـاريخية التى نعيشها وتحديد مهمة جيلنا هى بداية فهم التراث ٠

التراث اذن هو المنقول الينا أولا ، والمفهـوم لنا ثانيا ، والموجه لسلوكنا ثالثا ٠ ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتـوب الى تراث حى ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التـاريخى ، وبالحلقة الثانية الشعور التامل ، وبالحلقة الثالثة الشعور العملى (٢) ٠

وتراثنا الفلسفى بالمعنى الدقيق يقتصر فقط على هذا اللون من التفكير الذى بدأه الكندى (٢٥٢ هـ) ، وسار فيه الفـارابى (٣٣٩ هـ) وابن سـينا (٤٢٨ هـ) ، وأكمله ابن رشـــد (٥٩٥ هـ) ، بالاضافة الى ابن باجة (٥٣٣ هـ) شارحا الفارابى ، وابن طفيل (٥٨١ هـ) شارحا ابن سينا فى المغرب ٠ وهو نفس اللون الذى ألف فيه أبو بكر الرازى (٣١٣ هـ) ، وأبو البـركات البغـدادى (٥٤٧ هـ) وغيرهم ممن تناولوا علوم الحكمة المنطقية والطبيعية والالهيـة ٠ ويخرج منه علم أصول الدين ، وعلم أصـول الفقه ، وعلوم التصوف ٠ والكل يدخل فى تراثنـا الاسـلامى القديم أبالرغم من اشتراك بعض مسائل هـذه العلوم مع مسائل الحكمة ٠

ولا يهمنا نقد التراث بقدر ما يهمنـا تطويره عن طريق تنقيته من شوائبه ، وتطهيره من أدرانه التى يظنها جيلنا معوقات لتقدمه وعقبة فى سبيل ارتقائه ٠ لا يهمنا النقد الأكاديمى للتراث القديم، فالتراث منقول وطنى قومى شعبى ، بقدر مايهمنا النقد الاجتماعى لواقعنا المعاصر الذى نرى التراث حيا فيه ٠ مهمتنا اذن رصد محاوره الأساسية ، وبيان موقعنا منها ، وكيف يمكن الاستفادة منها سلبا أو ايجابا ، سـلبا عن طريق رفع عثرات التقدم فى تصوراتنا للعالم ومقولاتنا الفكرية ، وايجابا عن طريق اختيار بدائل جـديدة تكون أكثر عونا لنا فى اعطائنا تصورات وقوالب جديدة أكثر فاعلية فى التـأثير ، وأكثر موضـوعية فى الفهم ٠ وربما كانت السلبيات بالنسـبة لنـا الآن ، نحن الخلف ، ايجابيات بالنسبة للسلف ، وربما كانت الايجـابيات بالنسـبة لنا سلبيات بالنسبة لهم ٠ ومن ثم لا يوجد حكم على التراث عام شامل خارج الزمان ، بل هو حكم أجيال متعاقبة يطور بعضها بعضا طبقا لحاجات العصر ، ودفاعا عن مصالح الأمة ، كما كان يفعل الفلاسفة الفقهاء أمثال ابن رشد ٠

ثانيا ـ الايجابيات التى توقفت :

ويمكن رصد الايجابيات التى توقفت فى تراثنا الفلسفى على النحو الآتى :

١ ـ تطوير الفكر الدينى :

نشأ الفكر الفلسفى متــأخرا ٠ فقد عاش الكندى ، أول الفلاسفة ، فى النصف الأول من القرن الثالث الهجرى (٢٥٢ هـ) ، واستمر الفـكر الفلسفى لفترة متــأخرة ، فقد عاش ابن رشد آخر الفلاسفة القدامى فى القرن السادس الهجرى (٥٩٥ هـ) ٠ كانت مهمة الفكر الفلسفى تطوير الفكر الدينى كما ظهر عند علماء أصول الدين أو المتكلمين ٠ وكان المسار الطبيعى لعلم العقائد هو علوم الحكمة ٠ فعلم التوحيد كان لابد أن يتطور الى علوم المنطق والطبيعة٠ الفلسفة على هذا النحو تطوير لعلم الكلام ٠ وبالتالى يمثل الفكر الفلسفى تقـدما بالنسـبة للفكر الدينى٠ كان الكنـدى متكلما ، وكتب فى الاستطـاعة والفعل ، ثم تحول الى فيلسوف ، وظل الفلاسفة فيما بعد ينقدون المتكلمين ٠ وبلغت ذروة هذا النقد عند ابن رشد « مناهج الأدلة » حيث يبين أن علم الكلام لايتجـاوز الجـدل والخطـابة ، وأن الفلسفة وحدها هى صاحبة البرهان ، فالفكـر الدينى مجرد انفعال أو خصومة فى حين ان الفكر الفلسفى عقلانى موضوعى ٠

وقد تطور علم أصول الدين ، وكاد أن يتحول الى علم فلسفى خالص لولا توقف هـذا التطور فى القرنين السابع والثامن الهجريين٠ولم يتطور بعد « طوالع الأنوار » للبيضاوى (٦٨٥ هـ)

و « المواقف » للايجى (٧٥٦ هـ) ، و « أشرف المقاصد » للتفتازانى (٧٩١ هـ) . فمنذ القرن السادس حتى القرن الثامن أصبحت موضوعات الفكر الدينى هى نفسها موضـوعات الفكر الفلسفى . ووصلت المقدمات العامة عن الوجود والماهية ، والعلة والمعلول ، والواحد والكثير الى آخره مع مبحثى الجوهر والعرض الى ثلاثة ارباع العلم . ولو استمر فكرنا الدينى ، وتطور فكرنا الفلسفى لابتلع الثانى الأول ، ولتحولت الالهيات الى انطولوجيا عامة ، وتحولت العقيدة الى مبادىء عامة للنظر ، وربما تحولت الأخرويات أى السمعيات الى فلسفة فى التاريخ .

ولكن نظرا لتوقف فكرنا الدينى ، وانحسار فكرنا الفلسفى ، ظل علم أصول الدين على ما هو عليه عند القدماء منذ بدايته قبل علوم الحكمة ثم تغلبت قسمة الحكماء على قسمة المتكلمين فيما بعد . ونظـرا لانحسـار فكرنا الفلسفى فان العقيدة قد تخطته من جديد ، وأصبح علينا منذ القرن الثامن الهجرى حتى الآن تطوير الفكر الدينى أو نقده كما فعل القدماء عندما نقد الحكماء المتكلمين ، فتراجع الفكرا لفلسفى الى الفكر الدينى ، وتجمد الفكر الدينى ، وتحجر فى العقيدة ، وعدنا الى ما كنا عليه فى بدايات العقيدة . بل اننا فقدنا الميزة الأولى ، وهى أنها كانت حية فى الشعور ، تدفع الناس الى العمل ، وتدعو الجماهير الى السعى والكدح ، وتحث الأمه على الانتشار والمساهمة فى صنع التاريخ ، وتخلق وحدة الأمة ، وتصونها من عرى التفكك والانهيار . وارتبطت لدينا بالشعائر والمظاهر . انغلقت العقيدة على نفسها ، وانزوت على معطياتها فاضطر فكرنا الفلسفى الى البحث عن منبع جديد له فى الفكر الغربى خاصة فى عصر التنوير دون تطوير لذاته من الداخل منذ توقفه عند ابن رشد ، أو أنه على أكثر تقدير تطور فى الاصلاح الدينى احياء للعقيدة فى قلوب الناس اعتمادا على التصوف كما هو الحال فى « تجديد الفكر الدينى » عند اقبال ، أو عودة الى نصف الاعتزال فى العدل دون التوحيد كما هو الحال فى « رسالة التوحيد » عند محمد عبده . وانتهى فكرنا الفلسفى المعاصر الى أن يكون رافدا للفكر الفلسفى فى الغرب ، وممثلا لتياراته ، كما انتهت حركات الاصلاح الدينى على يد رشيد رضا وحسن البنا ، وعادت الى السلفية الأولى .

٢ ـ احتواء الحضارات المجاورة :

استطاع تراثنا الفلسفى القديم بعد تطويره للفكر الدينى الممثل فى علم أصول الدين أن ينتشر أكثر فأكثر حتى مشارف الحضارات القديمة ، لم ينزو عنها بل انتشر فوقها ، واحتواها وتمثلها ، لم يفرق فى ذلك بين شرق وغرب ، بين صديق وعدو ، بعد أن استقر الفتح فانتشر فوق حضارات الهند وفارس ، كما انتشر فوق حضارات اليونان والرومان . تفاعل مع الحضارات المجاورة بدرجات متفاوتة . فتفاعل مع فارس أكثر من تفاعله مع الهند ، وتفاعل مع اليونان أكثر من تفاعله مع الرومان . وليس السبب فى ذلك بعد المسافة الجغرافية عن الجزيرة العربية بل طبائع الشعوب وأنماط الحضارات وتصوراتها للعالم كما حاول علماء الفرق الاسلامية وصفها ، خاصة الشهرستانى (٥٤٨ هـ) فى « الملل والنحل » . ارتبط تراثنا الفلسفى بالحس والمادة فى فارس أكثر من ارتباطه بالصورة والمجرد فى الهند ، واقترب من العقل والنظر عند اليونان أكثر من اقترابه من الشك والحس عند الرومان . وبالتالى جمع تراثنا الفلسفى بين مادة فارس وصورة اليونان كى يضمن عملية التمثل الحضارى من خلال الواقع والمثال .

ولكننا الآن فقدنا هذه الميزة فى تراثنا الفلسفى القديم بعد أن توقف مسار الحضارة الاسلامية فى حين انتشرت الحضارات القديمة فتحولت الحضارة اليونانية الرومانية الى حضارة غربيه او على الأقل كانت احد روافدها المكونه مع اليهودية والمسيحية(٣) . كما تحولت الحضارة الهندية الفارسية ـ على الأقل على مستوى اللغة ـ الى هندية أوربية . اما نحن فى علاقاتنا بالغرب فقد حدث تجديد لتراثنا الفلسفى ابتداء من الغرب وليس تطويرا لفكرنا الفلسفى القديم الا عندما نحاول التاصيل والبحث عن الجذور كما حدث فى « نظرية التطور » فى القرن الماضى عند شبلى شميل وتأصيلها عند ابى العلاء المعرى واخوان الصفا وأبى بكر بن بشرون عند اسماعيل مظهر فى هذا القرن . ثم آثرنا فى جيلنا هذا الانزواء عن الحضارات المجاورة ، واتهمنا كل فكر نشارف عليه بانه فكر مستورد ودخيل يقضى على أصالتنا وترابنا وأرضنا وشخصيتنا وذاتنا وقوميتنا ، فنقف منه موقف المعارضة والرفض والهجوم . ونجد العذر فى ذلك بدعوى أنها ثقافة الأجنبى وحضارة المستعمر ، ونحن نهدف الى تاكيد الذات واثبات الهوية الضائعة . ومع ذلك وقعنا فى تقليد الغرب دون احتوائه ، ودخلت الثقافة الغربية فى فكرنا القومى دون أن نشعر .

والغريب أن الفكر الفلسفى الغربى فى العصر

الوسيط لم يقف هذا الموقف الرافض من ثقافتنا العربية الاسلامية بل ترجمها واستوردها واحتواها كما فعلنا نحن ذلك مع الحضارات القديمة ، ثم تحقق من صدقها وطورها وأضاف اليها . وهكذا تتراكم الثقافات الانسانية وتتوارث حتى تصل فى النهاية الى تراث انسانى واحد ساهمت الثقافات المحلية جميعها فى صنعه . فنحن بانزوائنا عنه انما نرفض ما ساهمنا فى صنعه ، ونتنكر لتاريخنا ، وفى النهاية لا انتاج من عدم ، ولا ابداع عن جدب ، ولا شىء يخرج من لا شىء .

وعندما حاولنا الانتشار فى نهضتنا الحديثة انتشرنا غربا ولم ننتشر شرقا ، وتفاعلنا مع الحضارة الغربية دون الحضارة الشرقية ، وأصبح لدينا رافد واحد للفكر الفلسفى الفرنسى أو الألمانى أو البريطانى أو الأمريكى فى ثقافتنا المعاصرة . ولم نر تفاعلا يذكر مع حضارات فارس والهند والصين كما حدث عند القدماء . فأصبح انتشارنا الحديث يقوم على ساق واحدة ، ونرى تاريخ الحضارات بعين واحدة . فى حين أن الغرب ذاته بدأ يكتشف الآن « ريح الشرق » ويخرج من نرجسيته وعنصريته الثقافية وشوفينيته الحضارية ، ونحن نريد أن نجعل أنفسنا قطعة من أوربا منذ عصر اسماعيل ، والغرب يرانا جزءا من الشرق ، ويفرح لما نقدمه له ويسعى حثيثا نحونا أو مسرع الخطى ، داعيا ايانا للتمهل والتريث (٤) .

٣ ـ الترجمة والشرح والتأليف .

هذه القدرة على الانتشار والتمثل والاحتواء ظهرت فى حركات ثلاث : الترجمة والشرح والتأليف . بدأ تراثنا الفلسفى بالترجمة . والترجمة ليست عملا آليا ، يوضع فيه لفظ مكان لفظ ، وينقل فيه نص فلسفى من لغة الى لغة بل هو عمل فلسفى يقوم على فهم معانى الألفاظ فى اللغة المترجم عنها ثم نحت ألفاظ مشابهة فى اللغة المترجم اليها . كما أن الاختصار والاسهاب ، والاسقاط والاضافة داخل الترجمة هى بداية تاليف جديد . فقد اسقط تراثنا الفلسفى ما لا يهتم به ، وأضاف فى نفس السياق ما يهتم به ، كما أن انتقاء الأعمال المترجمة يدل على رؤية حضارية خاصة ، وليس مجرد انتقاء عشوائى . فقد ترجمت الفلسفة مثلا دون الأدب كما ترجمت كتب أرسطو أكثر مما ترجمت محاورات أفلاطون ، وترجمت «الجمهورية» لأفلاطون أكثر مما ترجمت المحاورات الخاصة بالأخلاق أو الجمال أو الطبيعة . الترجمة اذن عمل عقلى ايجابى ، وليست مجرد عمل لغوى قاموسى او مجرد نقل من حضارة الى حضارة أخرى ، لقد استطاع القدماء تطويع اللغة العربية ، وايجاد مصطلحات جديدة ، ولم يلجأوا الى « النقل الصوتى » Transliteration الا فى أضيق الحدود . وانشأ المأمون لذلك « ديوان الحكمة» . وكثيرا ما تمت ترجمتان : الأولى حرفية، لفظا بلفظ ، والثانية معنوية ، معنى ، وعبارة بعبارة ، وسياقا بسياق . والترجمة المعنوية فى حقيقة الأمر تاليف جديد لأن المترجم يتعامل مع المعانى وسياقاتها الفلسفية والحضارية ، ويعيد صياغتها بعباراته الخاصة وتلقائيته كمفكر وليس بمهارته كمترجم (٥) .

وقد استغرق ذلك قرنا من الزمان هو القرن الثانى . فما أن حل القرن الثالث حتى بدت بوادر الشرح والتاليف . والشرح فى حقيقه الأمر ليس التعبير عن عبارة أخرى عن طريق الصيغ الانشائية والمفردات المتماثلة يخطىء أكثر مما يصيب ، أو يسىء الفهم أكثر مما يحسنه ، ويخلط أكثر مما يميز ، ويفحص أكثر مما يوضح ، على ما يقول معظم المستشرقين، بل الشرح عملية تمثل واحتواء جديدة من أجل اعادة بناء المعنى المستقل عن التاريخ. يهدف الشرح الى بيان الغرض العقلى ، والقصد الفلسفى ، والاتساق المنطقى ، والحكمة المطلقة كما يبدو ذلك من بعض الأعمال الشارحة مثل كتاب الفارابى المعلم الثانى « الابانة عن غرض أرسطوطاليس فى كتاب ما بعد الطبيعة » أو « فلسفة أرسطوطاليس ، وأجزاء فلسفته ، ومراتب أجزائها ، والموضع الذى منه ابتدأ واليه انتهى » . الشرح قدرة على التعامل مع المعانى المستقلة ، بصرف النظر عن العبارات والالفاظ. لذلك يأتى الشرح مرة صغيرا فى الشرح الأصغر، ومرة متوسطا فى الشرح الأوسط ، ومرة مسهبا فى الشرح الأكبر ، على ماهو معروف عند ابن رشد ، الشارح الاعظم . كما ان الشرح اكمال للناقص ، وربط للجزء بالكل ، واعادة التوازن للتصور الفلسفى . كما أنه يستخدم أحيانا كقناع يتم من خلاله نقد الفكر الدينى كما استعمل ابن رشد الشرح الكبير فى نقد « علم الأشعرية » . الشرح فى نهاية الامر هو اعادة عرض الحضارات القديمة داخل منظور الحضارة الجديدة ، اى الحضارة الاسلامية التى هى الوعاء الأكثر شمولا ، والاقرب اتزانا (٦) .

وبعد أن قام العقل العربى الاسلامى بالترجمة ثم الشرح بدت بوادر التاليف المنتقل ، فقد كتب الفارابى «فلسفة أرسطاطاليس» ثم

« فلسفة افلاطون » كى يكتب اخيرا عن تحصيل السعادة ، مستقلا عن افلاطون وارسطاطاليس، لم يكن الهدف من الترجمة والشرح اذن الاستيعاب بهدف التعلم والتتلمذ الى مالا نهاية، بل كانت وظيفتهما اثارة العقل الاسلامى وتنبيهه الى مواطن الخطر أو الامان ، ووضعه على طريق الخلق والابداع ، كانت الترجمة وسيلة والابداع غاية • وكان الاطلاع على حضارات الغير مقدمة للابداع المحلى للشعوب • كانت المحصلة ايجابية للغاية،اذ ترك لنا القدماء تراثا فلسفيا مازلنا نجمع مخطوطاته ونصورها ، ومازلنا ننشر بعضها ، ومازلنا نحاول فهم ما ننشر ونحن واقفون فاغرى الأفواه أمام الخضم الهائل من الانتاج والابداع :

أما نحن فقد بدأنا الترجمة عن الحضارات المجاورة ،اعنى الحضارة الأوربية ، وكدنا نصل الى قرنين من الزمان منذ الحملة الفرنسية على مصر فى أواخر القرن الثامن عشر ، ومازلنا نترجم حتى الآن • مازلنا نستوعب ونتعلم ونتتلمذ ولما أصبح معدل الانتاج الغربى أسرع بكثير من معدل الاستيعاب فسنظل دائما لاهثين وراء الغرب محاولين اللحاق به حتى نصاب «بالصدمة الحضارية» فنتعب ونيأس ونموت • بل اننا لم نصل بعد الى مرحلة الشرح واستخدام النصوص المترجمة لغايات محلية كما فعل ابن رشد مع أرسطو (٧) بل اننا نترجم ونقذف فوق واقعنا الحضارى باكوام من المترجمات تطمس رؤية الواقع ولا تساعد على كشفه ، ولا تساهم فى تقدمه ، ان لم تعمل على تاخره• وقد حاولت الدولة بمشاريعها العديدة المساهمة فى حركة الترجمة ، وأقامت لذلك الهيئات والمؤسسات ومع ذلك كانت امكانياتها أقل بكثير من امكانيات « ديوان الحكمة » فى عصر المأمون • هناك تفرغ المترجمون لعملهم وكانوا أصحاب رسالة فى الوعى الحضارى ، وليسوا موظفين فى الدولة تهمهم الساعات الاضافية ، ودون تخطيط مسبق • فاذا ما حاولنا التاليف حاول كل مؤلف أن يقضى على من سبقوه الا فيما ندر ، وكان وحده هو فارس الميدان ودون أن يبنى على ما بداه الآخرون فلم تحدث عملية التراكم التاريخى حتى بدا كثير من الأعمال كفقاعات فى الهواء ، فرقعة بغير سلاح ، وصهيل بلا خيل ، ومعارك بلا أبطال • واذا ما ألفنا فاننا نترجم أيضا ، ونجمع مادة علمية من وضع الغير ، ويكون التاليف لدينا تجميعا وانتقاء سرا ، وهو الأخطر، ومن هنا اتت مشكلة السرقات وهو ما نسميه بنقص فى الأمانة العلمية ، ونشكر صاحبها اذا ما تمسك بها • ونصرخ : اين مؤلفاتنا الابداعية ؟ ويتحدى البعض منا : أرونى ابداعا فكريا واحدا أثر فى جيلنا من جيلنا ندخل به التاريخ ! فاذا ما ألف البعض منا فانه يفعل ذلك فى لغات أوربية دون ما ظروف قاهرة لأنها لغات الابداع • ويكون التحدى الأعظم متى تنتهى مرحلة الترجمة ونبدأ التاليف حتى يترجم الآخرون عنا كما كانوا يفعلون فى العصر الوسيط ؟ وتكون الاجابة : ذلك حلم بعيد المنال !

٤ ـ اللغة الجديدة :

ونتيجة لحركات الترجمة والشرح والتاليف فى تراثنا الفلسفى القديم وضعت لغة جديدة أصبحت هى لغة الفلسفة خاصة اذا علمنا أن تأسيس العلم هو أساسا وضع لغته ومصطلحاته• ظهرت عدة مصطلحات عربية مثل الجوهر والعرض ، الزمان والمكان ، الكيف والكم ، الجهة والاضافة ، العلة والمعلول ، المادة والصورة ، الوجود والماهية ،الى آخر هذه المصطلحاتالتى تتميز بأنها عقلية خالصة ، عامة شاملة ، انسانية مفتوحة يمكن للذهن البشرى الخالص أن يتعامل معها بصرف النظر عن العقيدة أو الايمان أو الدين أو الملة • واختفت مصطلحات دينية قديمة كثر استعمالها فى علم أصول الدين مثل: الله والخلق ، الايمان والكفر ، الفسوق والعصيان، الكبيرة والصغيرة ، الثواب والعقاب ، الجنة والنار ، الدنيا والآخرة ، البعث والقيامة الى آخر هذه المصطلحات الخاصة العقائدية التى لا يفهمها الا المؤمنون • وبالتالى أصبح تراثنا القديم قادرا على التحاور مع الفلسفة اليونانية خاصة والفلسفات الشرقية القديمة عامة دون أن يجد فى ذلك أدنى حرج أو أى نقص فى وسيلة التخاطب وأساليب الحوار،بل ان الفارابىاستطاع فى كتاب « الحروف » أن يضع منطقا لنشأة اللغة عندما تتقابل الحضارات ، واضعا بذلك أسس « الانثروبولوجيا اللغوية والحضارية » •

وقد حدثت ظاهرة لغوية فريدة هى ظاهرة « التشكل الكاذب » عندما أسقطت الحضارة الاسلامية الناشئة لغتها العقائدية الخاصة ووضعت محلها لغة العصر ، لغة الحضارات القديمة ، وليست بالضرورة اللغة اليونانية لأنها كانت لغة العصر فى ذلك الوقت ، وعبرت عن مضمون الحضارة الاسلامية التى لم تعد اللغة الدينية القديمة قادرة على التعبير عن كل امكانياتها • فى مواجهة حضارات مجاورة تنتشر فوقها ، تحتويها وتتمثلها . لم يعد لفظ « الله » يعبر عن مضمونه بل كانت الفاظ

« المحرك الأول » ، « العلة الأولى » ، « الصورة المفارقة » ، « الواحد » ، « العقل والعاقل والمعقول » ، « اللانهائى » الى آخر هذه الألفاظ التى استعملها الفلاسفة قديما وحديثا للدلالة بها على مضمون التنزيه • ومع ذلك ظل المضمون الأول ، وان تم الاستغناء عن الشكل وهو اللفظ • فالمحرك الأول خالق ، مبدع ، يعتنى بالعالم ؛ يعلم ويقدر على كل شىء على عكس مضمون اللفظ عند اليونان الذى يشير الى قدم الحركة والاكتفاء الذاتى دون العناية بالعالم (٨) •

ولكننا الآن نقف ضد كل من يخرج عن لغة العقائد الخاصة الى اللغة الانسانية العامة • وتكونت لدينا حساسية رافضة للمصطلحات الانسانية الشائعة ، فظلت لغتنا تقليدية منطوية على نفسها ، ترفض الحوار ، وتابى المشاركة. وبالتالى صعب ايجاد لغة مشتركة للحوار بين الاتجاهات الفكرية داخل ثقافتنا وبين حضارتنا وحضارات الغير ، فضاعت الوحدة الفكرية القائمة على التنوع ، وتحولت الى تيارات متدابرة يعادى بعضها بعضا ، على الرغم من قول ابن سينا قديما : « لا مشاحة فى الألفاظ » .

٥ ـ العلم الطبيعى :

بدأ تراثنا الفلسفى كتراث علمى قبل أن يصبح تراثا فلسفيا • فقد اعتنى الأوائل أولا بالعلوم الطبيعيةوخصوصا الطب والكيمياء. وقد احتاجت الحضارة الاسلامية القديمة لهذين العلمين نظرا للفتوحات ، الطب لمداواة الجرحى ، والكيمياء لصناعة السلاح (٩) • كان الفلاسفة الأوائل علماء قبل أن يكونوا فلاسفة • كان الكندى عالم كيمياء ، وكان الرازى وابن سينا وابن رشد أطباء • وكان لفظ « الحكماء » يضم الفلاسفة والعلماء والرياضيين والفلكيين والأطباء كما هو واضح من « تاريخ حكماء الاسلام » للبيهقى (٤٧٠ هـ) أو « أخبار الحكماء بأخيار الحكماء » للقفطى (٦٢٤ هـ) أو « عيون الأنباء فى طبقات الأطباء » لابن أبى أصيبعة (٦٦٨ هـ) • الفلسفة تكمل العلم وليست بديلا عنه ، والحكمة طبيعية قبل أن تكون الهية ، ومعرفة البدن سابقة على معرفة الروح • ورسائل الكندى الفلسفية ورسائل الرازى كلها دراسات حول الظواهر الجوية والموضوعات الطبيعية • بل ان الفارابى نفسه فيلسوف الاشراق يتحدث عن « فضيلة العلم والصناعات » ، كما ضمت رسائل اخوان الصفا العلوم الرياضية والطبيعية وعلوم الحياة بجوار علوم الحكمة :

أما نحن فقد شطرنا الحكمة شطرين ، فأخرجنا الحكمة الطبيعية وحولناها الى العلم ، وجعلنا الحكمة الالهية وحيدة بمفردها ، وبالتالى انفصل العلم عن الفلسفة ، وانفصلت الفلسفة عن العلم ، وحدث « الفصام النكد » بين كليتى الآداب والعلوم، فى حين ان حضارة الغرب استمرت فى المحافظة على هذه الوحدة التى لا انفصام لها بين علوم الطبيعة والعلوم الانسانية كما يتضح حتى الآن فى « السربون » . أصبحت الفلسفة لدينا طائرة فى الهواء لا ترتكز على شىء ، وتحول العلم الى تجارب وتطبيقات دون نظرة شاملة للكون . ولم تشفع « فلسفة العلوم» فى كليات الآداب فى رتق هذا الفتق ، كما لم تبق كليات العلوم من الفلسفة الا مجرد اسم أو لقب علمى « دكتوراه فى الفلسفة » وتعنى بها دكتوراه فى العلوم .

وعلى هذا النحو تكون الدعوات المعاصرة لانشاء فلسفة علمية لها ما يؤصلها فى تراثنا الفلسفى القديم ، ولا تحتاج الى نقل من التراث الغربى الذى هو ذاته فى هذا الموضوع استمرار لتراثنا القديم (١٠) • وتكون الحاجة الى تأسيس نظرة علمية للكون واقامة مجتمع علمى أو دولة علمية حاجة أصيلة. ولا يعنى ذلك بالضرورة البدايةمن جديد بالعلم الطبيعى أو بعلمى الطب والكيمياء كما فعل القدماء ، فقد كان العلم الطبيعى بوجه عام وهذان العلمان بوجه خاص يعبران عن حاجة المجتمع الاسلامى فى ذلك العصر • وانما يكون البحث عن تأسيس الفلسفة طبقا لحاجات عصرنا التى قد يكون العلم الطبيعى من بينها وقد يكون غيره • فاذا ما شخص البعض حاجة العصر على أنها ما زالت هى العلم نظرا لما نعيش فيه من خرافات وأساطير كانت الدعوة الى نشأة فلسفة علمية تلبية لحاجة العصر ، ومتسقة مع نشأة الفلسفة عند القدماء • واذا ما شخص البعض الآخر حاجة العصر الأساسية على أنها هى السياسة نظرا لما نعيشه من مواقف مقاومة أو تحرير أو نضال فان الفلسفة بالضرورة تكون فلسفة سياسية أو بمعنى آخر تكون الفلسفة بالضرورة هى أيديولوجية العصر •

٦ ـ الفكر الموسوعى :

اتسم تراثنا الفلسفى بطابع الفكر الموسوعى الذى يضم كل شىء : منطق أو طبيعيات والهيات على ما هو معروف من قسمة الفلسفة عند ابن سينا • وقد أضاف اليها اخوان الصفا « النفسانيات » • ويضم المنطق الرياضة ، كما

تشمل الطبيعيات النبات والحيوان والجماد ، وتحتوى الالهيات على مباحث النفس ونظريات الاتصال · وقد ضم الفكر الموسوعى كل نظريات العصر ، واحتوى كل ما أنتجته الحضارات القديمة من اكتشافات ، وما قدمته من اختراعات ونتاج فكرى عام · وهذا هو ما سماه الفارابى « احصاء العلوم » وما سماه ابن سينا « فى أقسام العلوم العقلية » · فقد قسم الفارابى العلوم القديمة الى خمس مجموعات : علم اللسان ، وعلم المنطق ، وعلم التعاليم (الرياضة) ، والعلم الطبيعى والالهى ، والعلم المدنى ، وعلم الفقه وعلم الكلام. فالطبيعيات والالهيات تدخل فى مجموعة واحدة، ودراسة الطبيعة والله تتم فى نفس العلم · كما أن العلم المدنى وعلم الفقه وعلم الكلام تدخل فى علم واحد وهى علوم السياسة والاقتصاد ، فهى نفسها علم الفقه،اى علوم الممارسة والعمل وعلم الكلام أى علم العقيدة والنظر · أما ابن سينا فانه قسم الحكمة قسمين : نظرية وعملية · تشمل النظرية العلم الالهى والعلم الرياضى والعلم الطبيعى · وتشمل العملية الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل (١١) ·

ولم يمنع ذلك القدماء من التخصص الدقيق، فقد كان الكندى ، كما قلنا ، عالم كيمياء وطبيعة وخبيرا فى عمل الساعات ، وعالم موسيقى · كما كان الفارابى عالم منطق ولغة وعالم موسيقى · وكان ابن سينا عالم طب وصيدلة وواضع علم الفراسة وعالم نفس ،وكان ابن رشد عالم طب وفقيها ومتكلما ، وكان الفكر الموسوعى الشامل لم يمنع صاحبه من أن يكون له باعه فى تخصص دقيق يبدع فيه ·

وقد امتدت هذه الروح الى الغرب فى العصر الوسيط ، فتمكن أنصار الفلسفة الاسلامية من الابداع أيضا فى التخصص الدقيق · فوضع ريمون الليلى « المنطق الجديد » ، وكان موسى ابن ميمون طبيبا وفقيها حتى تحول التخصص الدقيق الى علوم مضبوطة ، وبدأ الغرب التخلى عن النظرة الموسوعية التى كانت سائدة حتى هيجل وقسمته الفلسفة الى منطق وطبيعيات والهيات ، ظلت فى المذاهب الفلسفية الشامخة، وريثة العصر الوسيط ، ابتداء من الانسان كمحور للكون (١٣) ·

أما نحن فقد آثرنا الابقاء على المعارف العامة دون التخصص الدقيق · وأصبح الفيلسوف لدينا المثقف الذى لديه معلومات عامة عن عديد من الأشياء دون تناسق ودون أن تساعده على الحصول على تصور عام شامل للكون · بل ان هذه المعارف العامة كثيرا ما تكون عقائد وأحكاما مسبقة وتقاليد موروثة ومسلمات مقبولة ينقصها البرهان ، ويعوزها الدليل ، ولا تستقيم على منطق ، تمنعه من الدهشة والتساؤل ، وتعطيه نوعا من الاطمئنان والأمان · ولكنه فقد التخصص الدقيق ، ولم يعد عالم طب أو كيمياء أو موسيقى أو منطق له اكتشافاته واسهاماته فى تقدم العلم· فاذا ما تخصص علماؤنا فانهم يقصرون همهم على التخصص الدقيق دون أية معارف شاملة للكون، فهم علماء وليسوا فلاسفة ، اقتصروا على جانب واحد من النشاط الانسانى ، وأوقفوا باقى النشاطات الأخرى ·

٧ ـ التصور الشامل :

وقد قام هذا الفكر الموسوعى فى تراثنا الفلسفى القديم على تصور شامل للحياة وللكون لايرفض جانبا دون جانب ، ولا يؤثر جزءا على جزء بل يضمها جميعا فى تصور متكامل للحياة · وهو الذى سمى خطأ بالتوفيق أو سخرية بالتلفيق ، فمحاولة الفارابى الرائدة « فى الجمع بين رأيى الحكيمين أفلاطون الالهى وأرسطاطاليس الحكيم » تدل فى واقع الأمر على الرغبة فى ايجاد تصور شامل متكامل متوازن للكون يجمع بين الفكر والواقع ، بين الصورة والمادة ، بين المجرد والعيانى ، بين العقل والحسى ، هذا التصور الفلسفى المتكامل هو التعبير النظرى عن الرؤية الدينية للعالم التى تجمع بين النفس والبدن ، بين الدنيا والآخرة ، بين الفرد والمجتمع ، بين الحرية والضرورة الى آخر هذه الثنائيات المعروفة والمشهورة فى كل دين · لذلك لم يرفض تراثنا الفلسفى القديم أية نظرية بل احتواها جميعا وضمها اليه ووضعها فى مكانها الصحيح ثم أكمل عليها ، وعبر من خلالها عن التصور الاسلامى الشامل المتكامل للحياة والكون ·

وقد بلغ من ولع الفلاسفة بالتصورات الشاملة أن جعلوا علم الله بالكليات كما جعلوا علمه

بالجزئيات يستنبط من علمه بالكليات، ولا يستقرأ من الجزئيات . فعلم الله سابق على الجزئيات والا كان عليه متغيرا حادثا . ومن هنا أتى – ولعهم أيضا بالمنطق الذى هو علم الشامل ، وبالميتافيزيقا التى تتناول الأمور الكلية ، وبالفلسفة والحكمة بوجه عام . وقد بلغ بهم الولع بالتصورات الى حد أنهم تصوروها فى الخارج موجودة بالفعل ، وليست مجرد مقولات فى الذهن أو مثل فى العقل مما دعا الفقهاء الى اتهام الفلاسفة بالتعدد والشرك .

وأحيانا يظهر هذا التصور الشامل فى ادراك الفلاسفة لحركة التاريخ وتطور المذاهب الفلسفية فى الحضارة اليونانية . فسقراط ركز على الانسان والفضائل الانسانية ، وأفلاطون اهتم بعالم المثل والالهيات ، وأرسطو عكف على عالم الواقع والطبيعيات . فكل فيلسوف يكمل ماتركه الآخر ناقصا ، ويذكره بما نسيه حتى تكتمل الصورة الكلية للحكمة . فلا فرق اذن بين سقراط وأفلاطون وأرسطو . فالثلاثة الكبار يحكمهم جدل التاريخ وذلك راجع الى أن التصور الشامل للكون والحياة ، وهو وضع الانسان بين عالمين ، هو الذى جعل العقل الاسلامى قادرا على ادراك الفروق بين المذاهب ثم الجمع بينهما فى وحدة واحدة (٤) . وقد بلغ حد الرغبه فى رسم هذا التصور الشامل الى أخذ الأقوال دون ما مراعاة لنسبتها الى قائليها أو نسبتها الى غير أصحابها أو معرفة صحتها من انتحالها من أجل وضع التصور الشامل للكون ، كما هو واضح فى « أوثولوجيا أرسطاطاليس » ونسبة تاسوعات أفلوطين لأرسطو . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن أن ينسى الالهيات الاشراقية والتأمل الاخروى ، وكما هو واضح أيضا فى استعمال كثير من المنحول . فأرسطو ذلك الحكيم لا يمكن الا أن يكتب وصية الى الاسكندر ، ولا يمكن الا ان يترك وصية فلسفية فى كتاب « التفاحة » (١٥) .

٨ – العقل والايمان :

وحد تراثنا الفلسفى بين العقل والايمان أو بين الفلسفة والدين أو بين الحكمة والشريعة . لم يكن الهدف من ذلك تحقيق مطلب خارجى ، وهو التوفيق بينهما من أجل بيان اتفاق الدين الاسلامى مع الفلسفة اليونانية ، هدف اخوان الصفا ، بل كان الهدف تحقيق مطلب داخلى ، وهو تأسيس الايمان على العقل ، واقامة الدين على الفلسفة ، وارتكاز الشريعة على الحكمة . أعطى تراثنا الفلسفى نموذجا للعلاقة بينهما ، وهو نموذج التوحيد التام . فلا شىء فى الايمان لا يقوم على العقل ، ولا شىء فى العقل يناقض الايمان . فاذا ما حدث تناقض بينهما فى ذهن الفيلسوف فانه يكون تناقضا ظاهريا محضا يسهل الخلاص منه بتأويل الايمان حتى يتفق مع العقل . فالعقل أساس الايمان ، والفلسفة مقياس الدين ، والحكمة معيار الشريعة . ليس الاتفاق فى الغاية فقط وهى الحقيقة بل فى الوسيلة أيضا وهى العقل لأن الحق لا يضاد الحق بل يوافقه ويشهد له على ما يقول ابن رشد ، وأن الفلسفة هى الأخت الرضيعة للشريعة ، فهما متحابتان بالطبع ، متفقتان بالجوهر والغريزة على ما يقول ابن سينا .

ان الفرق الوحيد بين النبى والفيلسوف مثلا عند ابن سينا هو أن النبى يتخيل الحقائق فى حين أن الفيلسوف يتصورها ، تعتمد المخيلة على الصور المتوسطة للايحاء والتأثير على النفوس فى حين يدرك العقل الحقائق مباشرة مجردة عن أية غاية نفعية . واذا كان النبى يأمر الناس بالشرائع فان الفيلسوف يدرك الخير بطبيعته ويفعله من تلقاء نفسه دون ما حاجة الى شرائع تكون واسطة له . واذا كان النبى يخاطب العامة فان الفيلسوف يخاطب الخاصة (١٧) . وقد أوحى ذلك الى البعض بأن تراثنا الفلسفى قد وضع الفيلسوف فى مرتبة أعلى من مرتبة النبى . والحقيقة أن العلاقة بينهما ليست علاقة أدنى بأعلى بل هى علاقة خلف بامام . اذ أن تقدم المجتمعات البشرية مرهون بتطورها من الدين الى الفلسفة وبتحويل الايمان الى عقل حتى تصل الانسانية الى طور الكمال ، وينشأ المجتمع العقلانى المستنير (١٨) .

والغريب أن هذا الموقف الذى أخذه تراثنا الفلسفى هو الذى نقل الى الغرب فنشأ أنصار الفلسفة الاسلامية فى الفكر المسيحى ، ونشأ انتيار العقل فيه داعيا الى التوحيد بين العقل والايمان كما فعل المسلمون . وانتهى الأمر بالمفكرين المسيحيين أنصار ابن رشد اللاتين بعد اكتشاف التناقض الجوهرى بين العقل والايمان فى المسيحية الى ايثار العقل على الايمان فنشأ ما يسمى بالتيارات الالحادية ، وهى فى حقيقة الأمر الاتجاهات العقلية ، امتدادا للفلسفة الاسلامية التى تؤثر التوحيد على التثليث ، وتفضل التنزيه على التشبيه . خرج الرشديون اللاتين يساهمون فى وضع تراث عقلانى علمى جديد ، ويبدأون عصرا جديدا هو عصر النهضة الأوربى طبقا للدرس الذى استفادوه من « حى بن يقظان » لابن سينا وابن طفيل عندما أعلنا بداية الدين

الطبيعى ، دين ابراهيم ، الذى أصبح الركيزة الأساسية فى فلسفة التنوير ٠

ولكننا للأسف لم نستمر فى هذا الموقف الذى بدأناه منذ هجوم الغزالى على العلوم العقلية فى القرن الخامس الهجرى وآثرنا « تهافت الفلاسفة » له على « تهافت التهافت » لابن رشد، على عكس ما فعل أنصار الفلسفة الاسلامية فى الغرب بايثارهم ابن رشد على الغزالى ٠ ثم ارتبط التصوف بالأشعرية فى العصور المتأخرة ، عصور المماليك والأتراك ، ابان الدولة العثمانية حتى حركات الاصلاح الدينى الأخيرة التى لم تستطع أن تعيد التوازن الى الكفتين أو أن تعيد الاختيار الا فى العدل دون التوحيد كما هو حاصل فى « رسالة التوحيد » لمحمد عبده ٠ ثم ضاعت هذه المحاولة عندما تحول الاصلاح الدينى الى حركة سلفية على يد رشيد رضا بالرغم مما لحق بها من نشاط سياسى ٠ وأصبحنا الآن ندمر العقل ، ونجعل الايمان يتجاوز حطامه ، وروجنا فى حياتنا كل مظاهر اللاعقلانية ٠

٩ ـ الله كمبدأ :

كان من نتائج أعمال العقل تصور الله فى تراثنا الفلسفى على أنه مبدأ عقلى عام شامل ، وليس الها مشخصا ذا جسم ، متحدا بالمادة أو حالا فيها ، يرى ويلمس ، ولد وعاش ومات ، بل هو عقل وعاقل ومعقول ، موجود أول ، صورة محضة ، علة أولى ، محرك أول ، واحد ، لانهائى ٠٠٠ الخ ٠ وقد بلغ التنزيه حد أنه أصبح أقرب الى التحديد السلبى منه الى التحديد الايجابى ٠ فخشية من أن تكون صفات السمع والبصر والكلام والارادة صفات تشبيه على ما هو الحال عند الأشاعرة أصبحت صفاته سلبية خالصة « لا عنصر ، ولا جنس ، ولا شخص ، ولا فصل ، ولا خاصة ، ولا عرض عام ، ولا حركة، ولا نفس ، ولا عقل ، ولا كل ، ولا جزء ، ولا جميع ، ولا بعض ، ولا واحد بالاضافة الى غيره مثل واحد مرسل ، ولا يقبل التكثير ولا المركب » (١٩) ٠ لذلك اقترب التوحيد عند الفلاسفة من التنزيه عند المعتزلة ، تجاوزا لكل صنوف التشبيه ، وذهابا دائما الى ما هو أبعد عن التصور الذهنى « كل ما خطر ببالك فالله خلاف ذلك » ٠ وهو التصور الذى امتد الى العصر الوسيط المتأخر فخرج الاتجاه الفلسفى الذى يتصور الله على أنه مبدأ عاقل حتى اكتمل فى فلسفات القرن السابع عشر عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز والذى وصفه بسكال بأنه « اله الفلاسفة » المغاير لاله الايمان الحى المشخص الذى يصلى له الناس ٠ وهو التصور الذى طبع الذهن بطابع التوحيد كمبدأ معرفى ، وكمبدأ أنطولوجى ، وكمبدأ سيكولوجى ، عقل واحد ، وعالم واحد ، وانسانية واحدة ٠

أما نحن وبعد ألف عام من الأشعرية والتصوف فقد آثرنا الاله المشخص وصفاته السبع عند أهل السنة ، العلم ، والقدرة ، والحياة ، والسمع، والبصر ، والكلام ، والارادة ، كما آثرنا حلوله واتحاده عند الصوفية ٠ تصورناه ارادة تحدد مصائر الناس ، تنصر المظلوم وتنتقم من الظالم ، وتعين المحتاج ، وتطعم الجائع ، وتكسو العارى ، وتحرر المقهور ٠ تمثله الحاكم ، وتوحد به ، وأصبح من الصعب فى وجداننا القومى التمييز بين ما لله وما للحاكم ٠

١٠ ـ فعل الخير :

ويظهر الله كمبدأ فى فعل الخير ٠ فالتوحيد ليس تصورا عقليا للكون فحسب بل سلوك أخلاقى للفرد ٠ ويتمثل فعل الخير فى ادراك معنى الفضيلة لذاتها وممارستها عمليا بتقوى باطنية وعن اقتناع داخلى ، دون ما حاجة الى شعائر أو طقوس أو مظاهر خارجية ٠ الخير حسن فى ذاته ٠ والشر قبيح فى ذاته ، دون ما حاجة الى ثواب أو عقاب أو ترغيب أو ترهيب ٠ لذلك انضم تراثنا الفلسفى الى تراثنا الكلامى عند المعتزلة لتأكيد هذا التصور المثالى للأخلاق ، الذى عبر عنه ابن مسكويه فى « تهذيب الأخلاق » أصدق تعبير ٠

وقد امتد هذا التصور فى الغرب ، وأصبح من أكبر مكاسب العصور الحديثة ، وارتبط بالمثالية الغربية خاصة عند ديكارت وكانط ، وأصبح فيما بعد مذهبا أخلاقيا مستقلا هو مذهب التقوى أو القنوط Pietism وكانت البروتستانتية أحد مصادره عندما غلبت أعمال القلب على أعمال الجوارح ٠ والبروتستانتية ذاتها أحد مظاهر امتداد التصور الاسلامى ٠ وهو التصور الذى ظلت الحضارة الغربية تتشدق به ، وتعتبر نفسها لأجله ممثلة للانسانية جمعاء ٠

ولكننا فقدنا هذه الميزة ، وتحول الدين لدينا الى طقوس وشعائر ، كما تحول الايمان الى مظاهر خارجية دون تقوى باطنية ودون أفعال الخير ٠ لم يعد الخير والشر فى وجداننا فى ذاتهما بل ارتبطا بشىء آخر ، الارادة الالهية أو ارادة الحاكم أو تقاليد المجتمع أو سلطة العرف لجلب منفعة أو درء مضرة عاجلة للفرد ، وبالتالى نؤمن

بالله الحي الذي لا يموت ، وهو المطلق في الأخلاق، ويتغير سلوكنا طبقا للظروف ، وهو النسبي في السلوك والممارسة . فانقسمت شخصيتنا الى قسمين : ايمان عاجز ، وسلوك تعايشي .

١١ ـ خلود النفس الكلية :

بالرغم من سيادة النظرة الثنائية للعالم سواء في العلاقة بين النفس والبدن أو في الطبيعة في العلاقة بين الله والعالم فان ابن رشد وحده هو الذي استطاع أن يلم الشمل وأن يرتق الفتق ، وأن يتصور النفس والبدن جوهرا واحدا باقيا . بقاؤه من خلال المادة عندما يتحلل الجسد ، ويتحول الى تراب ، ثم تخصب الأرض وتخضر ، ويهيج الزرع ، وتنضج الثمار ، فيأكلها انسان آخر يحيا ويشب ثم يموت ، ويتحلل جسده الى تراب ، ثم تخضر الأرض مرة ثانية بفعل الخصب والنماء والسماد الحيواني ، وهكذا الى ما لا نهاية . فجسد الانسان باق من خلال الطبيعة بفعل دورات المادة وتعاقب صورها ، لأن المادة على ما يقول المحدثون لا تفنى ولا تتبدد (٢٠) .

والانسان أيضا خالد بعقله اى بافكاره وتصوراته بعدما تتحول الى نتاج فكري ينتشر في عقول أخرى فيتحول الى حضارة في صورة عقل كلي شامل ، عقل الانسانية جمعاء . كل مفكر اذن خالد بانتاجه الفكري وبعمله العقل بخلوده في الحضارة الانسانية ، وكلاهما خلود الجسد من خلال بقاء المادة ، وخلود الروح من خلال أعمالها في الحضارة الانسانية ، خلود دنيوي أرضي في هذا العالم . الاستمرار في هذا العالم، وعدم الانقطاع في هذه الدنيا . ولا مكان فيها للبلهاء الصم ، الحيوانات العجماء .

وقد انتشر هذا التصور في الفكر المسيحي في العصر الوسيط المتأخر ، وتبناه أنصار ابن رشد اللاتين حتى عصر النهضة وقرن آخر بعده ، فنشأت علوم الحياة ، البيولوجيا والفزيولوجيا ، وتم اكتشاف الدورة الدموية نظرا لاهتمام العلماء والمفكرين بالبدن ، ورد الاعتبار اليه ، واثبات بقائه ، ونفي فنائه ، ردا على القسمة الدينية الأفلاطونية القديمة .

أما نحن فقد آثرنا التصور الأفلاطوني المانوي، ثنائية النفس والبدن ، والبسناه للدين ، يفنى البدن ويتحلل ثم يبعث من جديد يوم القيامة في مكان آخر وزمان آخر . تنفصل الروح المتميزة عن البدن ، وتبقى منتظرة الحساب ، الثواب أو العقاب ، ونتيجة لذلك ، وانتظارا لهذا النعيم زكينا النفس عزاء لها أو تعويضا عن مآسيها في الدنيا ، وأهملنا البدن الذي سيفنى ويتحلل الى غير رجعة انتظارا للأبدان التي لا تتحلل في الجنة والتي لا يشوبها جوع أو عري أو مرض أو هزال . فنشأت لدينا مشاكل البدن من فقر وجوع ومرض وعري وعراء ، وحشرت الأجساد بلحوم بشرية في المركبات والمدرجات ، فضاق بنا المكان من زحمة الأجساد وحشرها انتظارا لنهاية الزمان .

١٢ ـ قدم العالم :

وكما استطاع ابن رشد القضاء على ثنائية النفس والبدن في الانسان استطاع أيضا أن يقضي على ثنائية الله والعالم في الطبيعة ، فقد كان الله عند الكندي والفارابي وابن سينا في مرتبة النفس ، شرفا ، وصورة ، وكمالا ، ووحدانية وبقاء . وكان العالم في مرتبة البدن ، خسة ، ومادة ، ونقصا ، وكثرة ، وفناء . وكما أعاد ابن رشد للانسان وحدته وجوهره أعاد للعالم وحدته ، ورد الى الكون اعتباره ، فأصبح العالم موجودا باقيا ، يعيش الانسان فيه ، تحكمه قوانين العلية والصيرورة . أصبح لله فاعليته في العالم ، وتحول العالم الى كيان دال . ولا حرج في تأويل نصوص القرآن ذاته بما يتحقق وقدم العالم . فالقول بقدم العالم ليس كفرا أو انكارا لله أو شركا بل هو رد الاعتبار للعالم ، واثبات الفاعلية لله من أجل أن يتحكم الانسان في الكون والسيطرة على قوانينه .

وقد امتد هذا التصور في الغرب فخرج سبينوزا في القرن السابع عشر يرفض أيضا الثنائية القديمة بين الله والعالم ، ويوحد بين صفات الله وقوانين الطبيعة ، ويجعل الانسان في عالم واحد ، طبيعة طابعة وطبيعة مطبوعة ، وكلاهما عالم الطبيعة ، عالم واحد . وسار على أثره هيجل يوحد بين المثال والواقع ، بين المجرد والعياني حتى يتفجر الصراع في الكون لصالح الانسان ولاقامة الدولة .

ولكننا للأسف آثرنا التصور الأفلاطوني الذي يوافق هوى التطهر وانفعالات الخوف والذي يقوم بوظيفة العزاء أو التعويض ، السكينة أو الأمل . فقسمنا العالم الى قسمين ، عالم فان وآخر باق . فأثبتنا الله فارغا بلا مضمون ، وحولنا العالم الى ذرات في مهب الريح . فلا نحن أعطينا الله حقه كجوهر ، ولا نحن أعطينا العالم حقه كوجود . فعشنا في هذه الدنيا مقلوبين ، نسير على السماء ، موطن الثبات والخلود ، والأرض

من تحتنا ، ورؤوسنا عليها ، يسير عليها الآخرون حتى ضاعت الأرض .

ثانيا ـ السلبيات التى استمرت :

وبالاضافة الى الايجابيات التى توقفت فى تراثنا الفلسفى هناك سلبيات أخرى فيه استمرت ، وذاعت وانتشرت ، وأصبحت هى التى تحدد تصورنا للعالم ، وتعطينا موجهات للسلوك وربما كانت هذه السلبيات ايجابيات بالنسبة الى القدماء لأنها ادت دورها فى المحافظة على مضمون الحضارة ـ ولكن بالنسبة لنا بعد ان حققت أهدافها أصبحت بغير مضمون بعد أن تمت هزيمة الاعداء القدماء ، وظهور أعداء جدد مما يقتضى اعادة ترتيب الصفوف . وأهم هذه السلبيات هى :

١ ـ المنطق الصورى :

كان من الطبيعى بعد ترجمة أرسطو ، واكتشاف رائعته الأولى « المنطق » أن اتجه تراثنا الفلسفى نحو الصورى الخالص حتى يمكن احتواء منطق أرسطو وتمثله ووضعه فى اطار العقل الخالص . وقد ساعد على ذلك أيضا التوحيد الذى يدفع الذهن نحو المجرد ، ويوجهه نحو التعالى المستمر . وقد دفعت مخاطر التجسيم والتشبيه فى الديانات القديمة العقل الاسلامى نحو الصورى أكثر فأكثر حماية له ، وتثبيتا للتوحيد الناشىء فى قلوب المسلمين . خرج المنطق الصورى لدى الشراح المسلمين مركزا على القياس وأشكاله بالرغم من اعادة بنائه طبقا للمنطق الاسلامى : منطق اليقين (المقولات ، والعبارة ، والقياس ، والبرهان) ومنطق الظن (الجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والشعر) « وان الظن لا يغنى من الحق شيئا » (٥٣ : ٢٨) . وبالرغم من استعارة مادته اللغوية من اللغة العربية فى مبحث الألفاظ ، واسقاط اللغة والأمثلة اليونانية ، وبالرغم من زيادة المجربات فى مادة البرهان ، وبالرغم من الأمثلة المستقاة من الأدب العربى فى منطق الظن خاصة فى الخطابة والشعر فقد ، ظل المنطق بين أيدى الشراح المسلمين صوريا خالصا يعتنى بشكل الفكر ، وبصيغ العبارات ، ويهتم بالاتساق الداخلى بين المقدمات والنتائج ، بصرف النظر عن واقع المسلمين الذى تناوله الفقهاء وحدهم .

واذا كان الغرب قد تعلم المنطق على أيدى المسلمين فان فلاسفته استطاعوا فى العصور الحديثة نقد المنطق القديم واقامة منطق جديد يقوم على الاستقراء والبحث عن العلل كما فعل علماء أصول الفقه فى تراثنا القديم (٢١) . أما لدينا فقد استمر المنطق الشكلى فى صورة أشكال الفكر دون مضمونه ودون مميزاته وهو الاتساق بين المقدمات والنتائج . فساد فكرنا القومى منطق الألفاظ والتلاعب بالعبارات ، فغلب منطق الظن على منطق اليقين ، وسادت مناهج الجدل والسفسطة على مناهج القياس والبرهان، وأصبحنا خطباء وشعراء ونحن نظن أننا مفكرون وفلاسفة .

وقد تجددت الحياة عندنا ، وحدثت لنا مآسى العصر من تخلف واستعمار وتسلط . وبالتالى فان المنطق الصورى وأشكال القياس لم يعد يفى بحاجة عصرنا . ونحن فى حاجة أكثر الى المنطق الواقع ، ومنطق التجربة ، والمنطق الاجتماعى ، ومنطق التاريخ . ان واقعنا فى حاجة الى « منطق مادى » من أجل فهم حياتنا المعاصرة وحل مشاكلنا . نحن فى حاجة الى منطق للعلوم الانسانية أكثر من حاجتنا الى منطق للفكر الخالص بالرغم من اتجاه الغرب الآن الى الصورية من جديد سواء فى المنطق الرمزى أو فى منطق العلوم الانسانية ، وربما كنا أحوج الى المنطق الاستقرائى الكمى الذى وضعه الأصوليون القدماء ، الذى يعتمد على مناهج الاحصاء (السبر والتقسيم) لمعرفة العلل المؤثرة فى حياتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . وربما كنا أحوج الى منطق للشعور لتحليل وجداننا القومى الفردى والاجتماعى لمعرفة مكونات عصرنا وتجاربه الرئيسية ولادراك « روح العصر » حتى يمكن تمثلها ، والتغلب على معوقات التقدم . ولكننا حتما فى حاجة الى تجاوز منطق الألفاظ ، ومنطق أشكال القياس ، ومنطق الجدل والسفسطة ومنطق الخطابة والشعر ، ونحن نعانى من الفكر اللفظى الذى تغلب عليه العبارات الانشائية ، ونحن نعانى من الجدل والسفسطة فيما بيننا حتى ضاعت الأرض من تحت أرجلنا ، ونهبت الثروات من بين أيدينا ، ونحن فى خضم معارك اللسان ، ونحن نعانى من منطق المزمار والربابة التى ما قتلت ذبابة (٢٢) .

٢ ـ العقل التبريرى :

لما كانت وظيفة العقل الأساسية هى الاحتواء والضم والتمثل ، وعدم رفض أى شىء ، وقبول كل شىء ثم وضعه فى مكانه الصحيح فى اطار التصور الشامل للكون غلبت على العقل وظيفة التبرير بدعوى التعقيل والتنظير . فكل شىء معقول ، وكل معقول له برهان يقينى . سقراط

على حق ، وأفلاطون وأرسطو كلاهما على حق ، والحق لا يضاد الحق بل يكمله ويتكامل معه . أصبحت وظيفة العقل ضم الأشياء بعضها الى بعض ، وايجاد نسقها الداخلى . فالعقل قادر على اثبات حدوث العالم وقدمه ، وقادر على اثبات فناء النفس وخلودها ، وقادر على اثبات صحة جميع العقائد والديانات أو كذبها . وقد قام بعض الفلاسفة بالفعل بمثل هذه التمرينات ابرازا للمهارة أو ميلا نحو الأهواء .

لذلك غابت وظيفة النقد . فلم يكن عقل الفلاسفة عقلا نقديا بل قبلوا وصنفوا ما وصل اليهم . أكملوا الناقص ، ولم ينقدوا المنقول . ولم تعش الكتب النقدية الفلسفية القليلة التى خرجت عن الطوق ، وفلتت من الحصار مثل كتاب « نقد النبوات » للرازى والآخر بنفس العنوان لابن الراوندى الذى لقب باسم «الملحد»! كما غابت وظيفة الهدم . فلم يهدم العقل شيئا من الصروح الفلسفية القديمة بل أحكم تشييدها، وقوى دعائمها ، وتركها أكثر استقرارا واستمرارا فى التاريخ كذلك غابت وظيفة الرفض والعصيان والتمرد أو على الأقل لم تصل الينا .

كل ذلك طبع عقلية اجيالنا بعقلية القبول والتبرير ، وغياب حركات النقد والهدم والرفض نبرر ما هو موجود ، ونجد البراهين على صحة المذاهب المتعارضة ، وأصبح العقل فى خدمة كل شىء سوى العقل نفسه .

لذلك أعطينا الفرصة بأيدينا للغرب فى الاعتزاز بعقليته الناقدة ، وبتأسيسه لعلوم النقد ، نقد الواقع ، ونقد المعرفة ، ونقد السلطة، ونقد الكنيسة ، ونقد الكتب المقدسة ، ونقد العقل ذاته بل ونقد النقد (٢٣) . فى حين أن النقد كان وليد تراكم تاريخى من علماء المسلمين وخصوصا من علماء الحديث فى وضعهم قواعد لنقد الرواية ، ومن الفقهاء فى نقدهم للفكر والمجتمع.

٣ ـ المعرفة الاشراقية :

بالرغم من البحث عن الصورى ، واعمال العقل فى صياغة أشكال القياس فان العقل عندما يخرج عن المنطق الى تطبيقاته فى الطبيعة والميتافيزيقا يصبح عقلا اشراقيا ، وتتحول الفلسفة بفضله الى فلسفة اشراقية ، ويصبح الفارابى ، المعلم الثانى ، وابن سينا واضع بناء الفلسفة الاسلامية مؤسسى الفلسفةالاشراقية حتى أصبح من الصعب من هذه الناحية الفصل بين الفلسفة والتصوف أو بين الجزء الأخير من « الاشارات والتنبيهات » لابن سينا و « الرسالة » لعبد الكريم القشيرى أو « احياء علوم الدين » للغزالى أو « قوت القلوب » لأبى طالب المكى (٢٤) فالعقل فى تراثنا الفلسفى كان قائما على الاشراق . وبالرغم من تاليه العقل ، ووصف الله بأنه عقل وعاقل ومعقول ، ونظرية العقول العشرة ، والعقل الفعال ، ونظرية الاتصال عندما يتصل العقل الانسانى بالعقل الفعال ، العقل العاشر ، مدبر فلك الأرض فيأخذ منهالصور التى تنتقش على العقل الهيولانىفيصبح عقلا مستفادا ، ويتحول من عقل بالقوة أو عقل بالملكة الى عقل بالفعل . كل هذه العقول فى حقيقة الأمر تحصل على معارفها من مصدر ربانى ، يأتى اليها من خارج الأرض ، من العقل الفعال، وليس من الحس أو المشاهدة أو التجربة . وقد أودع الله فى هذا العقل الفعال كل العلوم والمعارف ، منه يستقى الأنبياء نبواتهم ، والفلاسفة رؤاهم ، والصوفية الهاماتهم ، وفيه سطر الوحى ، وهو الذى سماه المتكلمون اللوح المحفوظ .

وقد استمر الحال على هذا النحو حتى الآن . فآمنا بالمعرفة اللدنية ، وتصورنا مصادر المعرفة خارج الحس والعقل فى القلب والالهام وعين البصيرة والنور الذى يقذفه الله تعالى فى القلب بلا تعمد أو تكلف . وأسقطنا الجانب المنطقى العقلانى ، ولم نبق الا على الجانب الاشراقى بعد أن قواه فى نفوسنا التصوف والأشعرية .

٤ ـ نظرية الفيض :

بعد أن سادت الفلسفة الاشراقية فى تراثنا الفلسفى فى نظرية المعرفة سادته أيضا فى نظرية الوجود وفى تصور العلاقة بين الله والعالم فأصبح الله هو الواحد الذى تصدر عنه سائر الموجودات ، وهو العقل الأول الذى تفيض عنه سائر العقول العشرة . فالعلاقة بين الله والعالم ليست علاقة انفصال بل اتصال ، وتمثل اختلافا فى الدرجة وليس اختلافا فى النوع . كلما صعدنا الى أعلى وصلنا الى أسمى مراتب الشرف والكمال ، وكلما نزلنا الى أسفل وصلنا الى أقل درجات الشرف والكمال . وفى القمة الكون الواحد أى الكمال المطلق ، وفى أسفل الكون الكثير أى النقص المطلق . وتتفاوت هذه الدرجات فى المعرفة وفى الوجود وفى القيمة . أصبح الطريق أمام الانسان مفتوحا الى أعلى اذا شاء صعد أو الى أسفل اذا شاء هبط . أصبح الأمام هو الأعلى والخلف هو الأسفل ، وأصبح

التقدم أو التخلف مرهونا بالصعود أو الهبوط حركة الانسان بين السماء والأرض وليست في التاريخ والزمان بين الشعوب ، وبالتالى ضاعت فرصة تاسيس التاريخ الانسانى ، ولم يتبق لدينا الا الطريق الصوفى ، سلما نصعد عليه أو نهبط منه كما نشاء · وأصبحت علاقتنا بالسماء والأرض أكثر من علاقتنا بالتاريخ مع أن مآسينا فى التخلف ، وأملنا فى التقدم ·

مازالت نظرية الفيض حتى الآن تفعل فينا ، حاضرة فى نفوسنا ، توجه حياتنا العامه · اذا دعونا رفعنا أيدينا الى السماء ، واذا احتجنا لقضاء مصلحة ذهبنا الى المدير أو الرئيس ، واذا لمحتقرنا نظرنا الى اسفل ، واذا ترفعنا نظرنا الى أعلى ، واذا سببنا اتهمنا من نسب بالخسة والدونية والحقارة والنقص ، واذا أثنينا دعونا له بالرفعة · ننافس الأعلى منا ونريد باللحاق به ، ونكبت الأدنى منا ونمنعه من الرقى · حياتنا درجات ، ورقينا علاوات ، ونمضى فى تفسير آيات مثل «ورفعنا بعضكم فوق بعض درجات»(٦ : ١٦٥) نتصور الناس مقامات ، والسماء طبقات ، والأرض طبقات ، والجنة درجات ، ولا نتصور المجتمع طبقات بل نرفض التحليل الطبقى لمجتمعاتنا ، وبالتالى اعطينا الغرب نقطة علينا وهو انه استطاع بحضارته أن يقدم للعالم مفهوم المساواة واقام لذلك ثوراته ، وعلى رأسها الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية ·

٥ ـ الطبيعيات الالهية :

وبالرغم من ظهور الطبيعيات قبل الالهيات فى ترتيب أقسام الحكمة فى تراثنا الفلسفى (منطق ، طبيعيات ، الهيات) الا أنها طبيعيات الهية أو بالأحرى مقدمات طبيعية للالهيات أو بتعبير معاصر الهيات مقلوبة فى الطبيعة · فقد تمت صياغة الطبيعيات على نحو عقلى خالص دون أى أساس تجريبى · لم تكن الغاية تأسيس علم الطبيعة بل وصف الطبيعة وترتيب مظاهرها بحيث تفسح المجال فيما بعد لاقامة الالهيات · فالطبيعة لابد وأن تكون مفتوحة الى أعلى ، رافعة ذراعيها الى السماء ، تنادى على الخالق ، وتسبح بمجده ، بحيث يتحقق قول الشاعر المشهور :

وفى كل شىء له آية   تدل على انه الواحد

وكما انتهت نظرية الفيض الى القول بمراتب العقول والموجودات انتهت أيضا فى الطبيعيات الى القول بمراتب الموجودات الطبيعية · اذا ما رتبناها من أعلى الى أسفل يكون لدينا النفس ثم البدن ثم الحيوان ثم النبات ثم الجماد (عالم العناصر الأربعة) ثم المعادن وما يكمن فى باطن الارض · والنفس ذاتها مرتبة الى قوى بين الأعلى والأدنى : النفس العاقلة ثم النفس الحيوانية ثم النفس النباتية · وكل نفس تتفاوت فى قواها · ففى النفس العاقلة يكون العقل بالفعل أفضل من العقل بالقوة · وفى النفس الحيوانية تكون قوى الحس أعلى رتبة من قوى الحركة · وفى الحس تكون الحواس الخمس الباطنية مثل التوهم والمخيلة والحافظة أكثر اتصالا بالمعارف من الحواس الخمس الظاهرية · وفى الحركة تكون الحركة الارادية أكثر عقلانية من الحركة اللا ارادية · والنفس النباتية تتفاوت أيضا قواها من أعلى الى أسفل، القوة المولدة ثم القوة النامية ثم القوة الغافيه وفى الجماد يكون عالم العناصر الأربعة أعلى من المعادن فى باطن الأرض · بل ان العناصر الأربعة ذاتها تتفاضل فيما بينها شرفا وكمالا لا طبقا لعلوها وسفلها · التراب أكثرها ثقلا ، والنار مرتبطة به ، والماء يثقل فيهبط من السماء أو يخف فيصير بخارا ، والهواء أضعفها ثقلا·وهكذا يتم وصف الطبيعة بترتيب ظواهرها بين الأعلى والأدنى حتى تصل الى قمتها وهو العقل بالفعل المتصل بالعقل الفعال حيث تبدأ الالهيات ، وتصل الى قاعدتها فى المعادن فى باطن الأرض المظلمة المصمتة الخامدة (٢٥) ·

وما زلنا حتى الآن فى هذه النظرة المشخصة للطبيعة · نتصور الموجودات الطبيعية على مراتب، ونجعلها دليلا ومؤشرا على وجود غيرها·لانعتبرها فى ذاتها ، ولا نرد اليها اعتبارها · وبالرغم من أنها سلم الى الالهيات فاننا فى سلوكنا اليومى نلقى عليها بالأوساخ والأدران ، ونجعلها مصدر الشهوات والرغبات الدنيا · تاكل الطيور أمام المساكن الشعبية وفىالحدائق العامة ، فالحيوانأعلى من النبات ، وننزع الأشجار ونترك الأرض قفرا ، فالنبات أشرف من الجماد · وناكل الحيوان والنبات ، ونلقى بفضلاتهما على الجماد ونقرأ « ولقد كرمنا بنى آدم وحملناهم فى البر والبحر » (١٧ : ٧٠) · وهكذا سجل علينا الغرب نقطة وهى نظرته للطبيعة ومظاهرها بمنظار العلم حيث تتساوى العناصر ولا تتفاضل لأنها كلها من جزيئيات واحدة ، واحترامه لها ، وجعلها مصدرا للالهام فى الفن ، وأساسا لاقامة الدين الطبيعى ·

٦ ـ ثنائية الطبيعة :

وبالاضافة الى هذا التصور التدرجى للطبيعة، وبنقل الفيض من المعرفة الى الوجود ، أعطانا

تراثنا الفلسفى تصورا ثنائيا للطبيعة . فالطبيعة جزءان ، والوجود وجودان على ما يقول الكندى : صورة ومادة ، علة ومعلول ، سكون وحركة ، مكان وزمان ، تخلخل وتكاثف ، خلاء وملاء ، جوهر وعرض ، كم وكيف ، حس وعقل ، بدن ونفس الى آخر هذه الثنائيات المشهورة فى كل فكر دينى والتى كانت تعبر عن النظرة المثالية اليونانية للطبيعة والتى كانت تغنى عن الايمان الدينى . ثم أصبحت هذه النظرة مضمون التوحيد لأنها تسمح بهذا التمايز بين الله والعالم ضد الديانات القديمة التى وقعت فى التجسيم أو التشبيه أو الشرك أو التعدد . فوجد التوحيد فيها خير معبر عن مضمونه . والحقيقة أن هذه الثنائيات فى الطبيعة تماما مثل الطبيعيات الالهية مجرد تمرينات عقلية للتوحيد مثل تمرينات الأشاعرة : هل الله يقدر على ما لا يكون؟ هل يقدر على فعل المستحيل ؟ هل يقدر على الجمع بين المتناقضات ؟ وذلك كله من أجل الاجابة بنعم اثباتا لقدرة الله المطلقة . فنسبة الله للعالم هى نفسها نسبة الصورة للمادة ، والعلة للمعلول ، والسكون للحركة ، والزمان للمكان ، والجوهر للعرض ، والكيف للكم ، والعقل للحس ، والنفس للبدن ... الخ .

وقد استمرت هذه الثنائيات فى وجداننا المعاصر حتى الآن . فقسمنا حياتنا الى قسمين : نفس وبدن ، آخرة ودنيا ، خير وشر ، ملاك وشيطان ، مؤمن وكافر ، رجل وامرأة ، معنى ولفظ . وأعلينا من شأن طرف على حساب الطرف الآخر فأصبحت العلاقة بين طرفى الحقيقة علاقة تابع بمتبوع ، علاقة أعلى بأدنى ، وليست علاقة مساواة بين طرفين . لذلك ظهر منطق السيادة والعبودية فى حياتنا . فاذا أردنا الجمع بين الطرفين عشنا فى الطرف الأدنى ، وتسترنا فوقه بالطرف الأعلى فنافقنا وتملقنا وداهنا ، وأصبحنا مفرغين من الداخل ، نعيش الخواء ، وندعى الامتلاء (٢٦) .

٧ ـ النجوم والأفلاك :

كان من نتائج الطبيعيات الالهية أن وضعت النجوم والأفلاك فى هذا الاطار . ولما كانت كل الهيات انفعالات نفسية تتشخص فى الخارج ، وتخلق من ذاتها موضوعات حية ، فقد تم تشخيص النجوم والأفلاك . فالكواكب كائنات حية لها عقول ونفوس . ولما كانت أكثر علوا كانت أيضا أكثر قدرة على التعقل والحياة . ومن هنا نتج خلود الحركة والزمان . فهى كائنات حية أبدية . وبالتالى شاركت عالم ما فوق القمر فى أزليته وأبديته ، واستحال عليها الكون والفساد اللذان يصدقان على عالم ما تحت القمر ومع ذلك فهى كائنات حية مطيعة لله ، تسجد له ، وتسبح بحمده (٢٨) .

والأخطر من ذلك كله أنه لا يحدث شىء فى عالم ما فوق فلك القمر لا يحدث أثرا فى عالم ما تحت فلك القمر . ولا يحدث شىء فى الأرض الا وقد تحددت مقاديره من قبل نتيجة لدورات الأفلاك وحركات النجوم وطوالع الكواكب . فنشأ بجوار علم الفلك علم التنجيم ، ومعهما نشأت علوم السحر والطلسمات ، وقراءة المستقبل ، والفال والطير والعرافة . وهى العلوم التى أدانها القرآن باعتبارها توظيفا خرافيا لعلم الفلك .

لقد وقع تراثنا الفلسفى فى هذا الخلط بالرغم من تنبيه البعض عليه (٢٨) . واستمر هذا الخلط فى وجداننا حتى الآن . فلا نحن طورنا علم الفلك القديم ، وهو ما حدث فى الغرب تطويرا لعلم الفلك العربى ، وتطويرا للمراصد الاسلامية وأكبرها مرصد الونج بك فى سمرقند ، ولا نحن أوقفنا علم التنجيم بل استمر لدينا فى صورة كتابة التعاويذ والترانيم للأفلاك ، والاستعاذة بها على الاعداء « وربطهم » حتى تشل حركتهم البدنية وانتشرت فى حياتنا اليومية قراءة الطالع ومعرفة الحظ من أخبار الفلكى فى « حظك اليوم » وأنواع الأبراج انتظارا للفرج والفرح أو دفعا للأحزان والهموم .

٨ ـ الضرورة الكونية :

كان من جراء هذا التصور الشامل للكون أن أصبح الانسان فيه أحد ذراته الكونية تتحكم فيه قوانين الطبيعة الشاملة ، وليس له كيان مستقل خاص به حتى أن حريته أصبحت خاضعة لنواميس الكون بل ان أفراحه وأحزانه أيضا تخضع لقوانين

الكيمياء ! هذا التصور الحتمى للكون هو الذى ساعد على نشأة العلم . ولكن أصبح الانسان احدى صفحات الكون دون أن تكون له أية صدارة فى المكان أو الزمان . فالله خلق العالم طبقا للضرورة من طبيعته وليس بارادته ، فيضا منه لا دافع له . الفيض عملية ضرورة كونية لأن الله ضرورة الكون . ويخضع البدن أيضا لقوانين ضرورية يعرفها علماء الطب والكيمياء . هذه النظرة الحتمية الآلية هى التى ولدت العلم فى عصر النهضة والقرون الثلاثة التالية له ، وتحولت الى ضرورة شاملة فى الحياة والكون والتاريخ ولكن باستثناء الانسان وارادته وحريته على ما هو معروف عند سبينوزا ، حتمية فى الطبيعة وحرية للفكر الى ما لا نهاية . والأخطر من ذلك هو تبرير الشر فى الكون وجعله تعبيرا عن القضاء الالهى . وبالتالى لا غرابة ولا عجب من وقوع الشرور والآثام . وهو ما حدث أيضا عند هيجل حتى أصبح الشر عنصرا مكونا فى الوجود مثل الخير ، وامحت مسئولية الانسان أو المجتمع عنه . وكان لابد أن يظهر ماركس حتى يعيد هذه المسؤولية ، ويعمل على تغيير الشرور والآثام بالفعل (٢٩) .

وقد ورثنا نحن هذا التصور دون نتائجه . فآمنا بضرورة حتمية فى الكون نتيجة للارادة الالهية المطلقة خارج العالم ، والعالم خاضع لها ودون أن تأتى هذه الضرورة من داخل الكون ومن طبيعته . فوقعنا فى القدرية ، أخذنا سلبياتها وتركنا ايجابياتها . آمنا بالحتمية دون أن ننشأ العلم وعممناها حتى قضت على الحرية الانسانية. لم نستفد بنتائج الحتمية كالعالم الذى يخضع لقوانين حتمية آلية تسمح بنشأة العلم الآلى ، ووقع علينا الضرر بامتدادها على الارادة الانسانية الحرة فوقعنا فى القدرية التى انتهت بنا الى التسليم والعجز أو الى التملق والنفاق .

٩ ـ الفضائل النظرية :

كان من نتيجة أعمال العقل ايثار الحكمة على ما عداها ، واعتبار الفضائل النظرية أعلى قيمة وشرفا من الفضائل العملية . وأعلى الفضائل النظرية على الاطلاق الحكمة أو التأمل ، وأحسن الفضائل العملية على الاطلاق العمل اليدوى المنتج . أفضل العلوم الالهيات والمنطق والرياضيات لأنها علوم نظرية ، وأقل العلوم الأخلاق والسياسة وتدبير المنزل لأنها علوم عملية (٣٠) . وأصبح النبى هو المتأمل المتصل الحكيم الفيلسوف وليس العامل المجاهد المناضل المحارب المؤسس للدولة . **وكان على الغرب أن ينتظر الماركسية حتى تنقلب الآية رأسا على عقب، وتعطى الأولوية للعمل على النظر ، وينقسم التاريخ الى مرحلتين : مرحلة فهم العالم ومرحلة تغييره ، مرحلة « الأيديولوجية الألمانية » ومرحلة « الحزب البروليتارى »** .

وقد ورثنا نحن هذا التصور القديم من تراثنا الفلسفى ، وظل لدينا حتى الآن بالرغم من صياح المصلحين «ما أكثر القول وما أقل العمل !» (٣١). فالكليات النظرية لدينا أفضل قيمة وأعلى شرفا من الكليات العملية ، والجامعات لدينا أفضل من المعاهد العليا ، والمدارس الفنية المتخصصة ، والدراسات النظرية فى وجداننا أفضل من الدراسات العملية على الرغم من زيادة العرض وقلة الطلب فى خريجى الكليات النظرية ، وزيادة الطلب ونقص فى العرض فى خريجى المعاهد الفنية والمدارس المهنية المتخصصة . ما زال « الأفندى » أفضل من « الأسطى » فى تصورنا الشعبى ، وصاحب الياقة البيضاء له الصدارة الاجتماعية على صاحب الياقة الزرقاء بالرغم من البون الشاسع فى الدخول بين الاثنين . ما زال السباك والنجار والنقاش والبناء أقل قدرا فى وجداننا الاجتماعى من الموظف والمدارس بالرغم من غنى الأول وفقر الثانى (٣٢) وما زلنا جميعا قادرين على اعطاء الأوامر والتفكير النظرى وليس منا من يستعد لتنفيذها بيديه وحمل التراب .

١٠ ـ الدولة الهرمية :

كان من نتيجة نظرية الفيض على المستوى السياسى والاجتماعى أن تصور الفارابى « المدينة الفاضلة » دولة هرمية يعلوها فى القمة الملك أو الفيلسوف أو الرئيس أو النبى أو الامام ، ويطؤها فى القاعدة جماهير العمال والفلاحين والصيادين والمنتجين الذين يعملون بأيديهم ، ولا يفكرون بعقولهم ، وتتفاوت الطبقات الاجتماعية بينهما بين الشرف والخسة . فتحت الحاكم الأوحد الذى يتشبه بالله فى صفاته المطلقة تأتى طبقة الأدباء والمفكرين والشعراء والفقهاء . وبعد طبقة أهل النظر تأتى طبقة الوزراء وكبار موظفى الدولة والقواد أى طبقة الادارة حتى نصل الى صغار الموظفين والجنود . وعلاقة الطبقة العليا بالطبقة الادنى علاقة آمر بمأمور ، فتأتى الأوامر من الأعلى لينفذها الأدنى .

هذا التصور الهرمى للعالم وللدولة والمجتمع وللانسان فى قواه النظرية والعملية يضع الواحد

فى القمة والكثير فى القاعدة ، وهو تصور يقوم على الفطرة والاستعدادات الطبيعية والتناسق الكونى العام والتدرج الهرمى للطبقات لذلك تصبح كل طبقة فى وضعها الاجتماعى قائمة فيه الى الأبد كقدر محتوم لا تعلو ولا تهبط وكأن الانسان قد قدر مصيره ووضعه الاجتماعى الى الأبد لا حراك له ولا قيام (٣٣) ·

هذا التصور الهرمى للدولة هو الذى سرى فى نفوسنا ، وشكل نظمنا السياسية الحديثة · ففى القمة يوجد الرئيس الذى يجمع بين يديه جميع السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية · وهو الحكيم ، الملهم ، العاقل الفاضل ، سليم الأعضاء ، كامل الأوصاف · وبالتالى أصبحت نظمنا السياسية المعاصرة نظما أوتوقراطية تقوم على تأليه الحاكم والتنكر للشعوب وغياب المؤسسات المستقلة · هذا التصور الهرمى للدولة هو المسؤول أيضا عن الدولة البيروقراطية التى تقوم على سيادة الموظفين والتكنوقراط وعلاقة الآمر بالمامور كما أنه وراء المجتمع الطبقى الذى يمحى فيه الصراع بين الطبقات ·

وبالتالى يكون السؤال لعلماء اجتماع المعرفة وللفلاسفة : هل الدولة الهرمية تبرير لنظام سيف الدولة الحمدانى فى الشام التى كانت تقوم على تعظيم الأمير ثم الشعراء والوزراء والقواد أم أنها نقل لنظرية الفيض على مستوى السياسة ؟ ويكون السؤال أيضا لكل من يود تحديث مجتمعاتنا : هل يبدأ بتنفيذ نظرية الفيض وهى الجذر التاريخى والجرثومة النفسية فى التصور الهرمى للدولة أم يبدأ بتغيير النظم الطبقية الحالية لمجتمعاتنا التى ولدت نظرية العنصر فى النفوس (٣٤) ؟ ·

١١ ـ غياب الانسان :

كان من نتيجة قسمة الحكمة في تراثنا الفلسفى القديم الى منطق وطبيعيات والهيات أن غاب الانسان كمبحث مستقل فى تراثنا الفلسفى القديم (٣٥) · فالأقسام الثلاثة التى وضع فيها ابن سينا الحكمة لا تضم مبحثا مستقلا عن « الانسانيات » · المنطق آلة للعلوم ، يضع قواعد للذهن ليعصمه من الخطأ · فهو أشكال صورية لفكر غير مشخص لانسان لا يوجد فى موقف · بل ان منطق الظن الذى يحتوى الجدل والسفسطة والخطابة والشعر تظهر فيه الانفعالات الانسانية ومواقف الجدل والاقناع المتبادل والايحاء والتأثير على النفوس والتطهير دون أن تمس انسانا بعينه يصف أوضاعاً عامة من أجل اخضاعها لقوانين علمية منطقية · ثم تمت قسمة الانسان بين الطبيعيات والالهيات ، البدن فى الطبيعيات ، والنفس فى الالهيات ، ولكن لم يوجد الانسان كمبحث مستقل له كيانه وميدانه وعالمه الخاص بين الطبيعيات والالهيات فالبدن تسرى عليه قوانين الطبيعة من حيث هو كائن حى به نفس نباتية وظيفتها النمو والتغذى والتوليد ، ونفس حيوانية وظيفتها الحس والحركة، ونفس عاقلة وظيفتها ادراك المعقولات ابتداء من العقل الهيولانى الى العقل بالملكة أو بالقوة الى العقل المستفاد أو بالفعل · وهنا تبدأ الالهيات فى نظرية الاتصال بالعقل الفعال والعالم العلوى أو الملأ الأعلى حيث تفيض المعقولات · ولا يتم ذلك الا بعد تصفية النفس عن أدرانها ، وتزكيتها وتطهيرها حتى تكون كالمرآة تعكس الصور ، وكان الانسان ليس الا ذاتا عارفة ، ترى الحقائق على نحو اشراقى ، وتستمد صورها من خارج العالم · وهكذا أصبح الانسان مطحونا بين الطبيعيات والالهيات ، مفلطحا بين العالم والله ، مختنقا بين الأرض والسماء ، لا متنفس له الا الاشراق فى الالهيات أو الغذاء فى الطبيعيات (٣٦) ·

وقد يكون هذا هو السبب فى أن حياتنا المعاصرة لم تقم على احترام الانسان بل على تقديس الله وفى أن مجتمعاتنا المعاصرة ليست مجتمعات انسانية بل الهية · تعليمنا ، نظمنا السياسية ، عاداتنا كلها لا تهدف الى اعتبار الانسان كقيمة فى ذاتها · وبالتالى أعطينا الحجة للغرب ضد أنفسنا ليعلن باستمرار أن الحضارة الغربية هى وحدهاالحضارة الانسانية وان الانسان كقيمة هو اكتشاف الغرب وحده · أعلن الغرب «حقوق الانسان» وأقام لجانا للدفاع داخل مجتمعاتنا عن « حقوق الانسان » !

١٢ ـ سقوط التاريخ :

والعجيب أن الحضارة التى قامت لوراثة التاريخ القديم ولاحتواء الحضارات القديمة ولابتلاع امبراطوريتى فارس والروم والتى يذكرها وحيها فى كل آية « لقد كان فى قصصهم عبرة لأولى الألباب » (٢ : ١١١) قد أسقطت التاريخ من حسابها ، وكأنها أمة بلا تاريخ أو على هامش التاريخ أو خارج التاريخ · فنظرا لأن تراثنا الفلسفى قد تصور العالم بين الأعلى والأدنى ، ووضع الانسان بين الله والعالم ظهر المحور الرأسى ، وغاب المحور الأفقى · وجد

الانسان بين الأعلى والأدنى ، ولم يوجد بين الأمام والخلف · فكما غاب مبحث الانسان كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم غاب أيضا مبحث التاريخ كمبحث مستقل في تراثنا الفلسفي القديم · ولم يظهر فيه الا بعض لمحات عن تطور المجتمعات في الرسائل السياسية مثل « السياسة المدنية » للفارابي عندما بين انتقال الحضارات من فارس والهند الى العرب والترك ، وحاول تحديد خصائص عامة للشعوب ·

وكان علينا أن ننتظر ابن خلدون في القرن الثامن الهجري حتى يكتب مقدمته المشهورة · ولكن ابن خلدون كان يحدد أساسا أسباب انهيار الحضارة الاسلامية · فالحضارات لديه لا تنهض وتشب وتقوى الا لكي تشيخ وتنهار وتنقرض ثم تبدأ من جديد ، من البداوة الى الحضارة ثم تسقط من جديد الى البداوة · وكأن الحضارة تحمل في طياتها عناصر الفناء · وكأن الدورة الجديدة تبدأ من الصفر دون أن يحدث تراكم تاريخي في الدورات اللاحقة أو الاستفادة من الدروس السابقة أو أخذ عبرة من الأمم الغابرة كما يوحي القرآن ·

وقد بقيت أجيالنا على هذا الحال · لا نضع أنفسنا في التاريخ بالرغم من ادعائنا بأننا ورثة حضارة سبعة آلاف عام · وبالرغم من زهونا بحضارتنا الاسلامية القديمة ليس لدينا الوعي التاريخي بوظيفة الماضي وباللحظة التاريخية التي نمر بها · وليست لدينا رؤية مستقبلية لشعوبنا · قد نعيش فترات تاريخية ولت وانقضت كما يفعل السلفيون · وقد نعيش فترات تاريخية مازالت قادمة كما يفعل الماركسيون · ومازلنا في غموض واشتباه بالنسبة للفترة التاريخية الحاضرة · هل هو الاحياء أم الاصلاح أم النهضة أم الثورة أم الافلاس التاريخي الشامل والانقراض أمام الغزو الحضاري الغربي أو الشرقي أو الصهيوني· لم نحاول بعد أن نعيد ما بداه ابن خلدون من أخذ التقدم بدل الانهيار موضوعا للدراسة والبحث ، وأن ندخل احياءنا واصلاحنا ونهضتنا التي بدأت في القرن الماضي في الاعتبار موازيا لانهيار الغرب وأقوله وانقلاب قيمه وأزماته كما يصور بعض فلاسفة الغرب المعاصرون (٣٧) ·

قد يظل الغرب يزهو بانه وحده حضارة « الانسان والتاريخ » · وقد نظل نحن نعاني من غياب هذين البعدين في وجداننا وحياتنا المعاصرة نظرا لغيابها في تراثنا الفلسفي القديم ·

هوامش المقال

(١) انظر مثلا مقالنا « الجذور التاريخية لأزمة الحرية والديموقراطية في وجداننا المعاصر » المستقبل العربي ، يناير ١٩٧٨

(٢) انظر تحليل هذه الوظائف الثلاثة للشعور في رسالتنا « مناهج التأويل » ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، القاهرة ١٩٦٥ (بالفرنسية) ·

(٣) انظر : (١) مقالنا « موقفنا من التراث الغربي » وكذلك « الظاهريات وازمة العلوم الأوربية » في قضايا معاصرة ، (٢) في الفكر الغربي المعاصر ، ص ٣ ـ ٣٣ ص ٢٨٥ ـ ٣٢١ دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٧

(٤) ويرجع الفضل الى صديقنا د· أنور عبد الملك في حمل هذه الدعوة لاكتشاف « ريح الشرق » في دراساته ومقالاته العديدة ·

(٥) انظر « موقفنا الحضاري » في قضايا معاصرة (١) في فكرنا العربي المعاصر ، ص ٤٦ ـ ٥٠ د واالفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٦ مهرجان ابن رشد ، الذكرى المئوية الثامنة لوفاته ، المجلد الاول

(٦) انظر مقالينا « ابن رشد شارحا أرسطو » ، القاهرة ١٩٧٦ المجلد الأول ، الجزائر ٣٩٨ هـ ١٩٧٨ م · الفارابي شارحا أرسطو » ، الذكرى المئوية الثانية عشر لميلاده ، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (تحت الطبع منذ سنتين في الهيئة العامة للكتاب) ·

(٧) انظر محاولاتنا في ذلك في « نماذج من الفلسفة المسيحية » الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ سبينوزا ، : « رسالة في اللاهوت والسياسة » ، الطبعة الثانية ، الانجلو المصرية ١٩٧٨ ، لسنج : « تربية الجنس البشري » ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، سارتر : « تعالى الأنا موجود » دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(٨) انظر كتابنا « التراث والتجديد » ، موقفنا من التراث القديم ص ١٢٣ ـ ١٥١ ص ١٧٩ ـ ١٨٢ المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

(٩) انظر رسالة الكندي في السيوف واجناسها ، نشرها عبد الرحمن زكي ، مجلة كلية الآداب المجلد ١٤ جـ٢ ديسمبر ١٩٥٢

(١٠) حمل هذه الدعوة منذ القرن الماضي : شبلي شميل ، وفرح أنطون ، ويعقوب صروف ، ونقولا حداد ، وولي الدين يكن ، وفي هذا القرن : اسماعيل مظهر ، وسلامة موسى ، وزكي نجيب محمود ، وفؤاد زكريا ·

(١١) الفارابى : احصاء العلوم ، حققه وقدم له وعلق عليه المرحوم د· عثمان أمين ، دار الفكر العربى ، القاهرة ١٩٤٩ ابن سينا : تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، الرسالة الخامسة ، فى أقسام العلوم العقلية ص ١٠٤ ـ ١١٩ القاهرة ١٩٠٨

(١٢) الكندى : كيماء العطر والتصعيدات ، نشر كارل كرابرر ، ليبسك ١٩٤٨ ، رسالة الكندى فى عمل الساعات ، نشر زكريا يوسف ، بغداد ١٩٦٢ ، رسالة فى خبر الألحان ، نشرها لاخمان والحفنى ، ليبسك ١٩٣١ ، رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى نشرها الحفنى ، القاهرة ١٩٦٢ كما نشر زكريا يوسف كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد الى ذات العشرة أوتار ، وأيضا مختصر الموسيقى فى تاليف النغم وصنعة العود ، وأيضا الرســـالة الكبرى فى التاليف ، بغداد ١٩٦٢ ·

(١٣) انظر مقالنا ، ثقافتنا المعاصرة بين الأصـــالة والتقليد ، قضايا معاصرة (١) ص ٥١ ـ ٦٩ ·

(١٤) انظر مقالينا السابقين : ابن رشـــد شـــارحا ارسطو ، الفارابى شارحا أرسطو ·

(١٥) د· عبـد الرحمن بدوى : الأصـــول اليونـانية للنظريات السياسية فى الاسلام ، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٥٤ ·

(١٦) كتاب الكندى الى المعتصم بالله فى الفلســـفة الأولى · وأيضا ابن رشد : فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال ·

(١٧) ابن سينا : فى اثبات النبوات وتأويل رموزهم وامثالهم فى تســـع رســـائل فى الحكمة والطبيعيـات ص ١٢٠ ـ ١٣٣ القاهرة ١٩٠٨

(١٨) انظر كتابنا لسنج : تربية الجنس البشرى ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧

(١٩) كتاب الكندى الى المعتصم بالله فى الفلسفة الأولى ص ١٤ حققه وقدم له وعلق عليه أحمد فؤاد الأهوانى · دار احياء الكتب العربية ١٩٤٨

(٢٠) ابن رشـــد : منـــاهج الأدلة فى عقائـد الملة ص ٢٤٠ ـ ٢٥١ تقديم وتحقيق د· محمود قاسم · الانجلو المصرية ، القاهرة ١٩٦٤ وأيضا مقالة فى قوى النفس نشرها وقدم لها عبد المجيد الغنوشى حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثامن ، تونس ·

(٢١) انظر روائع ابن تيمية فى نقـد المنطق مثل « الرد على المنطقيين » ، « نقض المنطق » · وانظر أيضـــا الصنعانى : ترجيح أساليب القرآن على منطق اليونان · وانظر أيضا د· على سامى النشار : منـاهج البحث عنـد مفكرى الاسلام ونقد المسلمين للمنطق الأسطى ·

(٢٢) انظر محاولات د· زكى نجيب محمود فى تشخيص هذا الجانب فى « تجديـد الفـكر العربى » دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧١ ·

(٢٣) وهنا تبدو أهمية فلســـفة ماركوز فى الرفض واثرها على الشباب · أنظر « العقل والثورة » ، « الفلسفة والثورة » لماركوز فى قضايا معاصرة (٢) ص ٤٦٦ ـ ٥٢٥

(٢٤) ابن سينا : الاشـارات والتنبيهات ، القســـم الثـالث ، النمط الثالث ، فى البهجة والســـعادة ، النمط التاسع ، فى مقامات العـارفين ، النمط العـاشر فى أسرار الآيات ص ٢١٣ ـ ٢٥٦ · وانظر ابن سينا : فى العهد ، فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ، ص ١٤١ ـ ١٥١ وأيضا فى علم الأخلاق ، نفس المصدر ص ٢٥٢ ـ ١٥٧ ـ وانظر أيضا على بن فضل أحمد الكيلانى ، توفيق التطبيق فى اثبات أن الشيخ الرئيس من الأمامية الاثنى عشرية ، تقديم وتحقيق وتعليق د· محمد مصطفى حلمى ، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٤ ·

(٢٥) ابن سينا : فى الطبيعيات من عيون الحكمة فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٢ ـ ١٥ القاهرة ١٩٠٨ ·

(٢٦) ابن سينا : الاشـارات والتنبيهات ، القســـم الثانى ، وأيضا النجاة ، الطبيعيات ص ٩٨ ـ ١٥٦ أنظر أيضا تحليلنا لمخاطر هذه الثنائيات فى الفكر الدينى على سلوكنا اليومى فى « التفكير الدينى وازدواجية الشخصية » فى قضايا معاصرة (١) ص ١١١ ـ ١٢٧

(٢٧) رسالة الكندى فى الابانة عن أن طبيعة الفلك مخالفة لطبائع العناصر الأربعة · رســـائل الكنـدى الفلسفية (٢) ص ٣٦ ـ ٤٦ وأيضا رسالة الكندى فى الابانة عن سجود الجرم الأقصى وطاعته لله عز وجل كتبهـــا الى أحمد بن المعتصم ، (١) ص ٢٣٨ ـ ٢٦١ ·

(٢٨) الفارابى : النكت فيما يصـــح أولا يصـــح من احكام النجوم ، المجموع ص ٧٦ ـ ٧٩ القاهرة ١٩٠٧ وهى نفسها المنشورة بعنوان « فضيلة العلوم والصناعات » فى طبعة رسائل الفارابى فى حيدر أباد ، الدكن ـ الهند · انظر أيضا ابن سينا : فى الأجرام العلوية فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٣٩ ـ ٥٩ القاهرة ١٩٠٨

(٢٩) ابن سينا : النجاة ، فصل فى العناية وبيان دخول الشر فى القضـــاء الالهى ص ٢٨٤ ـ ٢٩٠ وأيضـــا الالهيات (٢) ص ٤١٤ ـ ٤٢٢

(٣٠) ابن سينا : فى اقسام العلوم العالية فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ١٠٤ ـ ١١٩ القـــاهرة ١٩٠٨ وأيضا ابن مسكويه : تهذيب الأخلاق ص ٧١ ـ ٧٦ القاهرة ١٣١٧ هـ ·

(٣١) رشـــيد رضـــا : تاريخ الأســـتاذ الامام (٢) ص ٩٨ ـ ١٠٢ المنار ، القاهرة ١٣٤ هـ ·

(٣٢) تم تصوير هذه المشكلة أخيرا الى حد ما فى فيلم « انتبهوا أيها السادة » ، فى الصراع بين عنتر الزبال واستاذ الفلسفة ·

(٣٣) الفـــارابى : آراء أهـل المدينـة الفاضـــلة ص ٧٤ ـ ٨٣ مكتبة صبيح ، القاهرة ·

(٣٤) انظر مقالنا « الأيديولوجية والدين ، مناقشـــة كتاب « الاسلام والرأسمالية » لما كسيم رودنسون ، قضايا معاصرة (١) ص ١٢٨ ـ ١٤٦ وأيضا « الدين والرأسمالية ، حوار مع ماكس فيبر ، قضايا معاصرة (٢) ص ٢٧٣ ـ ٢٩٤

(٣٥) انظر مقالنا لماذا غاب مبحث الانسان فى تراثنا القديم ، قضايا عربية ، اكتوبر ١٩٧٧

(٣٦) ابن سينا فى القوى الانسانية وادراكاتها فى تسع رسائل فى الحكمة والطبيعيات ص ٦٠ ـ ٧٣ وأيضا القصيدة العينية · انظر أيضا النجاة · الطبيعيات ، المقالة السادسة ، فى النفس ، وأيضا الالهيات ص ٢٩١ ـ ٣١٠

(٣٧) وقد حاولنا ذلـك فى « التراث والتجديد » ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ١٩٨٠

الدكتور عفت الشرقاوى

التراث التاريخى عند العرب



●● تعد قضية التراث التاريخى من اهم القضايا التى شغلت الباحثين خلال اكثر من نصف قرن ، وذلك منذ اجتازت النهضة العربية الحديثة مرحلة البحث عن الذات الى مرحلة معرفة الذات (١) . على ان هذه الأهمية لم تكن تصدر فى أغلب الأحيان عن موقف علمى خالص يتصل بالقيمة الحقيقية لجوانب هذا التراث بقدر ما كانت تنبع من فكرة البحث عن علاقة هذا التراث بالواقع السياسى والحضارى للأمة العربية فى كل مرحلة على حدة ، وهى العلاقة التى نشأ بسببها فى الفكر العربى المعاصر مذاهب تلفيقية وانتخابية وتبريرية مختلفة فى تفسير جوانب من التراث العربى ، وفقا لظروف هذا الواقع السياسى والحضارى وتطوره .

وقد يحسن بنا أن نبدأ أولا بتوضيح مفهوم التراث عموما قبل الدخول فى موضوع التراث التاريخى عند العرب بصفة خاصة .

فما التراث ؟

وماذا يعنى اهتمامنا الواضح به منذ فجر النهضة العربية ، أى منذ انحسار الحكم العثمانى عن الوطن العربى ؟

وكيف اختلف الدارسون فى تفسير ذلك الاهتمام بين من يقول بغائية المعرفة المطلقة ومن يقول بالنفعية المباشرة ؟

تتصل كلمة التراث فى أصلها اللغوى المحض بما يصير الى الحى من مال أو متاع بعد موت ذويه ، فالوراثة والارث انتقال قنية الى الانسان من غير عقد ولا ما يجرى مجرى العقد ، وقد سمى بذلك المنتقل عن الميت ، فيقال للقنية الموروثة : « **ميراث وارث** » (٢) . وأصل كلمة التراث « **وراث** » من الوراثة ، جعلت الواو تاء لتخفيف النطق . وقد اتسع معنى الكلمة بالاستعمال

المجازي ، فاصبحت تعبر أيضا عما يلزم عن كثرة معاودة الشيء وتراكمه ، كما نقول : أورثته كثرة الأكل التخم والأدواء ، وأورثته الحمى ضعفا وقد استخدمت الكلمة بعد ذلك للتعبير أيضا عن انتقال غير مادي بين جيلين أو أكثر ، كما نقول : هو في ارث مجد ، والمجد متوارث بينهم (٣) . وفي مجاز الكلمة أيضا ما يتعلق بمعنى من معاني اتصال الحياة ، وبعث النشاط بعد الخمود ، وفي ذلك يأتي في العربية قولهم : « توريث النار » بمعنى تحريكها لتشتعل من جديد وتدب فيها الحياة (٤) .

وقد وردت الكلمة في القرآن للدلالة اللغوية على الجانب المادي من الارث ، وذلك في قوله تعالى : « **وتأكلون التراث أكلا لما** » (١٩ـ الفجر) تعبيرا عما جرى عليه بعض العرب من اغتصاب حق النساء والأطفال قبل الاسلام . كذلك ورد بعض مشتقاتها للاشارة الى انتقال معاني النبوة والعلم في مثل قوله تعالى : « .. **فهب لي من لدنك وليا ـ يرثني ويرث من آل يعقوب ، واجعله رب رضيا** » (٥ ، ٦ ـ مريم) ، وذلك للتعبير عن دعاء زكريا ربه لتوارث هذا الفضل في آله . ولا يدخل في ذلك المال ، فالمال لا قدر له عند الأنبياء ، قال عليه الصلاة والسلام : « **انا معاشر الأنبياء لا نورث ، ما تركناه صدقة** » وقال : « **العلماء ورثة الأنبياء** » .

هذا التحليل اللغوي المجمل لأصل الكلمة في اللغة العربية له دلالته الخاصة في التعريف بمفهوم التراث عند العرب ، قبل الدخول في مغزاها الاصطلاحي . ففي هذا الأصل اللغوي تأتي ايحاءات الاتصال الزمني بين الأجيال ، ومعنى التلازم العضوي الذي لا مفر منه ، كما تأتي ظلال معان تتصل بفكرة الانتماء القومي ووحدة الجماعة وسريان الماضي في الحاضر ، بل ان هذا الحاضر قد يتم له بعث حقيقي من خلال هذا الماضي ، كما يكون من : « **توريث النار** » أي تحريكها لتشتعل .

وفي ضوء هذا الحس اللغوي الخالص ـ قبل أي اعتبار ثقافي آخر ـ يمكن أن نفهم كيف كان تقديس الماضي مستقرا في الضمير العربي حتى قبل ظهور الاسلام الذي قاومه أهل مكة أول الأمر باسم الحفاظ على تراث الآباء المتمثل في تقاليد العصر الجاهلي وشعائره . وقد ظل هذا الشعور بقداسة الماضي ساريا في وجدان المثقف العربي حتى العصر الحديث ، خصوصا بعد أن اكتسبت الحضارة الاسلامية خلال مدها الثقافي والانساني المجيد في العصور الوسطى نجاحا مرموقا صار مضرب الأمثال وأصبح المعاصرون يذكرونه بكل الفخار والحنين .

من أجل ذلك فان أية نهضة في رأي كثير من هؤلاء المعاصرين لا تستلهم هذا التراث ، ولا تنبعث منه ، انما تنفصل عن أرضها الحقيقية وتنتهي الى الاخفاق والجمود ، لأنها تفقد عنصر الانتماء ، فتبقى بلا جذور تثبتها في أرض الماضي بوصفه شرطا جوهريا لانبعاثها .

وهذا الشعور بضرورة استلهام التراث والانطلاق منه الى آفاق من الابداع والتجديد حق في جملته وتفصيله ، لأن الشيء لا يكون الا نفسه كما يقول المناطقة . ولقد عرف العالم العربي في العصر الحديث مظاهر مختلفة لابتداع اتجاهات ثقافية وسياسية لم تؤسس نفسها على هذه القاعدة الحضارية الأصيلة ، فلم يكتب لهـا النماء ، بل ذهبت مع الريح .

على ان هذا الشعور بالانتماء الى التراث والانطلاق منه ، قد يصبح في كثير من الأحيان حائلا ضد كل فكرة للتقدم ، وذلك حين يصير البحث عن الماضي عند بعض الدارسين غاية في ذاته تفوق كل الغايات من أجل العثور على لحظة ذهبية هنا أو هنالك في تاريخنا السياسي ، بعد عصر النبوة والوحي ، تجمدت مع التاريخ ، لتصبح المثل الأعلى بصورة أو بأخرى لكل أجيال المستقبل دون التفرقة الواعية بين عناصر الثبات والتغير في صميم هذه الحضارة (٥) . ومثل هذا الموقف ينشأ عن وهم شاع بين أكثر المثقفين شيوعا يلفت النظر ، ويحق التنبيه اليه ، وهو الظن بأن التاريخ يعيد نفسه ، واننا اذا استطعنا العثور على القانون الكلي الذي نفسر به نجاح

الماضي ، فاننا نملك صناعة المستقبل • وهـذا غير صحيح لسببين :

أولهما : ان كل حدث تاريخي له فرديتـه الذاتية الخاصة التي لا تخضع لقانون ثابت يمكن الوصول اليه والاستفادة منه في استعادة تجربة التاريخ الماضي بنجاح • ذلك ان القانون قضية تعبر عن العلاقة الثابتة بين مجموعة من الوقائع السابقة التي تتلوها بالضرورة وقائع لاحقـة لا تتخلف عنها أبدا • وهـذا اذا جاز في عـالم الطبيعة حيث الحتمية والضرورة ، فانه لا يجوز في عالم التاريخ حيث الحرية والامكان (٦) • ان تقرير العلاقة بين الوقائع التاريخية من أجـل الوصول الى القانون الكلي في تفسـير التاريخ يحتاج الى الفصل بين الوقائع السابقة واللاحقة من ناحية ، وبين مجرى العوامل والأحداث الأخرى من ناحيـة ثانية ، وهي متعددة ومشتبكة بحيث يصعب استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها كما هو الحال في العلوم الطبيعية ، وهكذا نستطيع القول باستحالة الجزم بتقرير روابط ثابتة بين الأحداث الماضـية لكي تقع النتائج من جديد كلما تحققت الأسباب • ولهذا نقول : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فليس في التـاريخ حوادث متشابهة تمام التشابه ، لأن الواقعـة التاريخية لا تتكرر أبدا ، ولذلك لا يكون معنى استلهام التراث عندنا البحث عن قانون سحري به تقوم الحضارات وبغيره تسقط ، وانما هو الانطـلاق من حقيقة الذات التاريخية للأمة بوصفها وحدة حضارية خاصة ، لا تفقد هويتها الذاتية مع التاريخ مهما يكن من أمر تطـورها العارض ، وفقا لملابسات الاحتكاك الثقـافي بما حولها من حضـارات ، واستجابة لمقومات نموها الذاتي الخاص • وبمثل هذا التفسـير لفكرة استلهام التراث لا ينفصل معنى التقدم عن حقيقة الانتماء الى ذاتنا التاريخية ، بل يظل فلسفة متفائلة للوجود ترى ان نشاط هذه الأمة في سعيها الدائب نحو الكمال غير محدود لأنه يتطور بتطور معارفها عبر العصور •

أما السبب الثاني الذي نقول من أجله : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، فانه يتعـلق بنظرية الابداع الحضاري ، وهي نظرية تقول : ان العامل الايجابي الذي يسهم في خلق الحضارات فعلا يقوم على اسـتجابة المجتمعات لما يواجهها من تحد (٧) • فالتحدي هو الذي يستثير الطاقات الخلاقة • وفي تاريخ الشـعوب لحظات ابداع حقيقي واجهت به مصيرها فاستطاعت أن تصنع التاريخ • غير ان من طبيعة الابداع السيكلوجية انه لا يتكرر ، لأن تكرره يفقده عنصر الابداع ويحوله الى تراث تاريخي غير مجد في حد ذاته في مواجهة الموقف الجديد • ومع ذلك فان من شأن الشعوب أن تظل آمالها متعلقة بهذا الابداع القديم لما حقق لها من نجاح في الماضي • وهكذا تتجدد الظروف والملابسات ، ولا تملك الشعوب الا محاولة استعادة مواقفها السالفة ، حتى يكون المبدع القادر على مواجهة التحدي الجديد بنمط من الابداع المبتكر المستجيب لهذه الاحتيـاجات المتجددة الناشئة عن متغيرات العصر • واذا كان من طبيعة الابداع انه لا يتكرر ، كان من الثابت ان الفعل التاريخي الخـلاق لا يتكرر ، بحيث يجوز لنا القول مرة أخرى : ان التاريخ لا يعيد نفسه ، لأن الابداع التاريخي لا يعيد نفسه •

حين تفتقد الأمة معنى الابداع الحضـاري يزداد تعلقها باوهام عودة التاريخ التي تبين لنا فيما سبق ، خطؤها الواضح ، ويتحول انتماؤها التاريخي الى حنين سلبي غائم بعد أن يصـير التأكيد على عدم الخروج على العادة ، والجري وراء المألوف ، والنكوص عن الاعتراف بالواقع ، والتعلق بشعارات جوفاء ، غـاية في ذاته ، بل تصبح نظرية المعرفة فيها قائمة على تحصيل المعروف ، وليس على استكشاف المجهول ، وفي ذلك ما فيه من تعويق لكل فعـل ايجابي في صناعة تاريخها ، وكل ابداع حضـاري يعترف بواقعها التاريخي الجـديد ، ويتعامل معه في شـجاعة وذكاء ، لأن الابداع ـ وان ارتبط بواقع المجتمع وتراثه التـاريخي من حيث انه استجابة ايجابية لما يواجهه من تهديد وتحد ـ فانه ، من جهة اخرى ، تعبير عن قدرة المبدع على التفرد ، وشجاعته في استكشاف المجهـول ، والخروج على أنماط وحدود الفعل السائدة بين

الكثرة من ابناء عصره ، والتصرف وفقا لمقتضيات التغير فى زمانه ٠

هذا هو الفرق الدقيق الذى يجب التنبه اليه بين نظرتين مختلفتين الى تراثنا التاريخى : احداهما تدخل فيه فلا تخرج منه ، ليعيش أصحابها غرباء عن العصر وأهله ، لأنهم يرون فى تقاليد الماضى وحده : المبتدأ والخبر ، والمنطلق والنهاية لمشروعية كل فعل تاريخى جديد ٠ أما الأخرى فانها تدخل فيه من أجل معرفة واجبة بالنفس لتنطلق منه فى وثبة واعية بذاتها التاريخية نحو المستقبل ٠

وفى مثل هذا المجال تأتى أهمية استلهام تراثنا التاريخى من حيث انه نشاط الانسان العربى ، وفعله المعبر عن رؤيته الذاتية لنفسه خلال التاريخ ٠ وهذا الاستلهام هو الذى يحقق احساسه بأصالة هذه الحضارة لينطلق بها الى آفاق من التقدم والابداع كلما تقدمت به معارفه نحو كمال انسانى لا ينفصل فيه الماضى عن الواقع الحى ، وانما يسرى فيه ويتحرك معه نحو المستقبل ، لأنه كمال الذات التاريخية الواحدة النامية المتطورة عبر الزمان ٠

ومع ذلك ، فلا يجوز لنا أن نقع فى خطأ التصور الذى وقع فيه بعض الباحثين الذين خيل اليهم أن عالم الابداع منفصل بالضرورة عن عالم التراث من حيث ان المبدع بطبيعته لا ينقل الابداع ولا يرثه ، لأن قضية الابداع عندهم ليست قضية تراث ، وانما هى قضية ابداع مطلق ، بل ان المبدع حين يستلهم بعض العناصر القديمة ـ فى زعمهم ـ لا يكون عمله قائما على مفهوم النقل والتوريث ، وانما على مفهوم الابداع والتجاوز (٨) ٠

وهذا التفسير لمفهوم الابداع يقوم على اساس ان الابداع متعارض بالضرورة مع الاستلهام التراثى ٠ وفى الرد على هذا الراى يمكن ان نفرق بين الابداع والخلق على اساس ان الخلق يكون عن عدم ، واما الابداع فيشترط التعامل مع مادة ذات سياق تراثى بصورة او باخرى (٩)

وهذا امر لا مفر منه ، لأن الابداع لا يتم عن فراغ مطلق (١٠) ، وانما تظل الواقعة التراثية منطلقا لتجربة ابداعية جديدة ، سواء كنا على وعى بذلك أم لم نكن ، لأن ما نسميه خطا بالماضى انما يسرى فى الحاضر ويتحرك نحو المستقبل ، كما اشرنا الى ذلك من قبل ، بل ان الابداع فى مجالاته المتعددة ، لا يكون ابداعا الا اذا استلهم هذا الماضى التراثى وانطلق منه فى مواجهة الواقع ٠

وقد يبدو هذا الراى منطويا على تناقض ما عند أول النظر ، إذ كيف يكون الفعل التاريخى ابداعيا وتراثيا فى الوقت نفسه ؟ ونعود الى ما كنا فيه من قضية الابداع ، لنقول : ان مفهوم الابداع يقوم على أساس انه مواجهة ناجحة مبتكرة لتحد طارىء يشكل خطرا يتهدد المجتمع ٠ فهذا التحدى انما هو تحد لواقع معين فما هذا الواقع ؟ وما عناصره الأساسية ؟ أليس الجانب التراثى منه جانبا جوهريا فى تكوينه الوجودى أو الاجتماعى والثقافى أو الاقتصادى والسياسى وغير ذلك ؟ ان استجابة ناجحة من جانب المبدع لهذا التحدى تقتضى بالضرورة استلهاما لهذا التراث التاريخى كله حتى تظل مرتبطة بالواقع ومؤثرة فيه ٠

فما هذا التراث التاريخى الذى يجب ان ترتبط به تجربة الابداع الحضارى الجديد ؟ وما خصائصه الأساسية ؟ وكيف يمكن ان يكون مصدرا لوعى حضارى اصيل يدفع بالأمة العربية الى تحقيق آمالها فى التقدم والحرية والعدل ؟

نقصد بالتراث التاريخى عند العرب مرويات هذه الأمة المدونة حول كل ما يتصل بنشاط الانسان العربى عبر التاريخ فى اطارها الثقافى العام ، سواء فى ذلك ما يتعلق بتسجيل الوقائع والأحداث التى مرت بها ، وما يتصل بتفسيرها وفلسفتها ٠

ويشمل هذا التراث مؤلفات عربية عدة ، بدأت حين شعر العرب بعد ظهور الاسلام بأنهم

أصحاب رسالة جديدة ، خصوصا بعد أن أثبت القرآن الكريم مفهوما متفائلا للزمان ، وغائيا للوجود . وعليا للتاريخ ، هي المفهومات التي نشأت حولها فكرة التاريخ عند المسلمين (١١) متدرجة من العناية بالرواية ، والترجيح بين الأسانيد ، الى النظر في أثر البيئة والعوامل الاجتماعية المؤثرة في حركة التاريخ ، حتى نصل الى عصر ابن خلدون الذي تحول علم التاريخ الى نظرية في أسس الاجتماع العمراني على يديه .

كان اهتمام مؤرخي المسلمين الأوائل يدور حول تاريخ المغازي ، ورواية أخبار الرسول صلى الله عليه وسلم ، كما يتمثل في كتاب السيرة المشهور الذي ألفه محمد بن اسحاق المتوفى سنة ١٥١ هـ ، والذي رواه ابن هشام المتوفى سنة ٢١٨ هـ بعد حذف الروايات الضعيفة .

وقد اتسعت عناية المؤرخين بعد ذلك للعناية بالتخصص في كتابة موضوعات تاريخية معينة ، غير أخبار مغازي الرسول صلى الله عليه وسلم ، فوجدنا منهم من يعنى بدراسة الأنساب ، ويحرص على جمع الروايات القبلية المتصلة بذلك ، كما فعل هشام بن محمد الكلبي المتوفى سنة ٢٠٤ هـ الذي خطا بكتابه « جمهرة الأنساب » خطوة جديدة في فن التأليف التاريخي عند المسلمين ، وذلك باستناده الى الوثائق المحفوظة في كنائس الحيرة والأسانيد الفارسية التي ترجمت له ، بحيث أصبح كتابه المرجع الأول للمؤلفين من بعده في هذا الموضوع . ومع ذلك فلم يسلم ابن الكلبي من المطاعن العنيفة التي وجهها اليه علماء عصره المحافظون على تقاليد الرواية الشفوية ، متهمين اياه بالتزوير وكذب الرواية .

كذلك عرف التأليف التاريخي عند العرب صورا أخرى من صور التسجيل ، منها كتب الطبقات ، كما نجد عند ابن سعد المتوفى سنة ٢٣٠ هـ صاحب « كتاب الطبقات » الذي يعنى بتناول سير أعلام المسلمين ، ابتداء من النبي صلى الله عليه وسلم حتى علماء عصره . وهذا الكتاب ينطوي على فكرة تصنيف معجم للتراجم في ذلك الوقت المبكر من تاريخ الحضارة الاسلامية ، مما يدل على تطور جديد في فن التأريخ عند العرب ، ويؤيد من جهة أخرى الارتباط بينه وبين علم الحديث ، من حيث ان هذه المواد التي جمعت في كتب الطبقات الأولى انما جمعت في الأصل بقصد الاستعانة بها في التعديل والجرح ، ونقد رواية الأحاديث وتصحيحها .

وقد اطرد التقدم في التأليف التاريخي بعد ذلك بفضل اتساع نطاق الحضارة الاسلامية اتساعا متواليا ، وبفضل ظهور استعمال الورق الذي أسس أول مصنع له في بغداد سنة ١٧٨ هـ (١٢) . وهكذا ظل الاحساس التاريخي يتعمق في نفس المؤلف المسلم ، حتى نصل الى عهد الطبري المتوفى سنة ٣١٠ هـ الذي يمثل ذروة التأريخ بالمأثور في عصره . وقد تم هذا الاهتمام بالتأليف التاريخي عند المسلمين خلال هذه القرون الثلاثة على الرغم من عداء طائفة من رجال الدين آنذاك للدراسة التاريخية ، لأنها تشغل ، في رأيهم ، عن علوم الدين .

ويمكن أن يلاحظ الباحث ان تطورا ما قد طرأ على فكرة التاريخ عند المسلمين على يد الطبري ومعاصريه ، فقد كان الاخباريون الأوائل يميلون الى الاقتصار على العناية بتدوين حوادث التاريخ خلال تعاقب الأنبياء الذين كان خاتمهم محمد صلى الله عليه وسلم ، دون الاهتمام الواضح بالكلام على فكرة العناية الالهية وتدبيرها لأحداث التاريخ ، أما الروح التي سادت أعمال الطبري ومعاصريه ، فقد كانت تتناول التاريخ من وجهة النظر الدينية الخالصة من حيث ان أحداث التاريخ انما تجري بتدبير الهي . ولذلك يلاحظ قارىء تاريخ الطبري المسمى : « تاريخ الرسل والملوك » معنى العظة والتأسي بما سبق واضحا فيه ، فهو يدور حول معان تتصل في أغلبها بفكرة العبرة والتقوى وعلوم الفقه .

واذا كانت المرحلة الأولى في التأليف التاريخي عند المسلمين قد عنيت بمعنى التسجيل ، فاهتمت لذلك بمنهج الرواية وتوثيقها ، كما

عنيت المرحلة الثانية بمعنى العناية الالهية فى التاريخ ، فاهتمت لذلك بفكرة العظة والتأسى والتعبير عن حقيقة الرسالات السماوية ووحدتها الجوهرية ، فان التأليف التاريخى قد عرف بعد ذلك مرحلة ثالثة على أيدى مؤلفين عبروا عن تعلقهم بالمعرفة التاريخية لذاتها ولأغراض ثقافية عامة ، كما نجد عند ابن قتيبة والمسعودى واليعقوبى والمقدسى وغيرهم ، فهؤلاء لم يكونوا مؤرخين فحسب ، بل كانوا أصحاب نظرة ثقافية فى فكرة التاريخ ولذلك يقول ابن قتيبة (٢٧٠ هـ) فى وصف كتابه « المعارف » : « هذا كتاب جمعت فيه من المعارف ما يحق على من أنعم عليه بشرف المنزلة وأخرج بالتأدب عن طبقة الحشوة ، وفضل بالعلم والبيان على العامة ، أن يأخذ نفسه بتعلمه ، ويوردها على تحفظه ، اذ كان لا يستغنى عنه فى مجالس الملوك ان جالسهم ، ومحافل الأشراف ان عاشرهم ، وحلق أهل العلم ان ذاكرهم » (١٣) . وهو يقصد بهذه المعارف كل ما يتصل بأخبار السابقين من الأنبياء والملوك والعلماء وغيرهم .

وهذه الغاية الثقافية العملية من الاهتمام بالتراث التاريخى ، تختلف عما نعرفه عند الاخباريين الأوائل أصحاب النظرة فى الرواية بغرض التوثيق والتسجيل ، وعما نراه عند الطبرى وبعض معاصريه الذين أداروا فكرة التاريخ حول معنى العبرة والتأمل فى فعل العناية الالهية المدبرة لكل أحداث التاريخ من أجل غاية سماوية عليا .

وقد جاء بعد ذلك المسعودى الذى توفى سنة ٣٤٥ هـ ليؤكد هذه الفكرة الثقافية للتراث التاريخى ، ولكن من جانب آخر ، فهو يشيد بضرورة الاتصال الثقافى بين الشعوب الاسلامية ويدعو العلماء الى ضرورة المشاهدة والتجربة الحية القريبة ، والربط الوثيق بين الجوانب الثقافية فى حياة الأمة وتاريخها وتقاليدها الاجتماعية . وهو ينتقد من سبقه من المؤرخين الذين قنعوا بالرواية دون المشاهدة ، ولذلك يقول : « **فانا وجدنا مصنفى الكتب فى ذلك مجيدا ومقصرا ، ومسهبا ومختصرا ، ووجدنا الأخبار زائدة مع زيادة الأيام ، حادثة مع حدوث الأزمان وربما غاب البارع منها على الفطن الذكى ، ولكل واحد قسط يخصه بمقدار عنايته . ولكل اقليم عجائب يقتصر على علمها أهله . وليس من لزم جهة وطنه ، وقنع بما نمى اليه من الأخبار عن اقليم ، كمن قسم عمره على قطع الأقطار ، ووزع أيامه بين تقاذف الأسفار ، واستخراج كل دقيق من معدنه ، واثارة كل نفيس من مكمنه** » (١٤) .

هذه العناية الثقافية التى تطور اليها علم التاريخ فى القرن الرابع الهجرى نجد نظيرا لها عند المقدسى ، الجغرافى العظيم الذى عاصر المسعودى ، ومات سنة ٣٧٥ هـ ، فهو يعول فى كثير مما يكتبه على اختباره الشخصى لما شاهده بعينه ، ولذلك يقول : « **وما تم لى جمعه (أى كتابه أحسن التقاسيم) الا بعد جولانى فى البلدان ، ودخول أقاليم الاسلام ، ولقائى العلماء وخدمتى الملوك ، ومجالستى القضاة ، ودرسى على الفقهاء ، واختلافى الى الأدباء والقراء ، وكتبة الحديث ، ومخالطة الزهاد والمتصوفين ، وحضور مجالس القصاص والمذكرين** » (١٥) .

وقد اتصل بعد ذلك اجتهاد المؤرخين المسلمين للتخلص التدريجى من الاعتماد المطلق على الروايات برغبة التسجيل والتدوين الى الاتصال المباشر بالمصادر التاريخية لغايات ثقافية أخرى تتجاوز فكرة التوثيق المطلق ، وذلك بعد تطور وعى الأمة الاسلامية بذاتها التاريخية ، باتساع آفاق الدولة الاسلامية ، ونشوء دويلات صغيرة متعددة ، ذات ألوان حضارية متباينة ، وان جمعها أصل واحد هو الاسلام ، والخلافة التى بقيت فى ضمير الأمة الاسلامية رمزا للوحدة على الرغم من كل ما عرفه العصر العباسى من الانقسام وتعدد الدويلات (١٦) . ومن هنا أصبحت الرؤية التاريخية فى هذه المرحلة تقوم على الاعتراف بالتعدد المنبثق عن الوحدة والمنتظم فيها فى نفس الوقت . ولذلك أخذ علماء كل اقليم منذ القرن الرابع يعنون بالتأريخ لأقاليمهم عن طريق السير والتراجم أو الحوادث التاريخية . ومثل هذه المؤلفات الاقليمية تتضمن كثيرا من المواد التاريخية ذات القيمة العلمية الخاصة ، لأن المؤلفات الجامعة ذات الصبغة الواحدية فى تفسير التاريخ كما نعرفها عند الطبرى ، لم تعن عناية كافية

بالاعتراف بهذا التعدد الذى عرفته الحضارة الاسلامية منذ القرن الرابع الهجرى .

وفى هذه المؤلفات ذات الطابع الاقليمى أخذ المؤلفون يتخلون عن تلك النزعة الدينية القديمة فى تفسير التاريخ ، فاكتسبت أعمالهم طابعا مدنيا ، ومالت الى الاقتصار على ذكر اخبار امير الاقليم وحاشيته . وفى هذا المجال استعاض المؤرخون عن المبررات الدينية القديمة بالدعوة الى القيمة الأخلاقية والعملية لدراسة التاريخ ، فهو عندهم يقص ذكر الأفعال الطيبة ، ويبسطها أعمالا نافعة فى تربيه الأجيال القادمة ، كما نجد مثلا عند ابن مسكوية فى « **تجارب الأمم** » ، الذى كان يكتب من أجل بث قيم أخلاقية وسياسية وعملية يبدو فيها تأثره بآداب البلاط الفارسية وعلم الأخلاق اليونانى واضحا .

وتتضح هذه النزعة العملية فى تاليف ابن مسكويه أكثر ما تتضح حين نراه معنيا بأخبار التآمر والخيانة ، فقد اضطر ـ لتبرير عنوانه : « **تجارب الأمم** » ـ أن يدون الفضائح التى تعد مفسدة للأخلاق ، وذلك مثل الحيل التى خلع أو عين بها الوزراء ، والطرق الوضيعة التى استخدمت فى اغراء الرجال على خيانة سادتهم وأمرائهم (١٧) .

وهذه النزعة الأخلاقية فى تفسير التاريخ تمتد فى التراث التاريخى عند المسلمين حتى بعد عصر ابن خلدون ، حيث نجد السخاوى يروى فى كتابه : « الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ » عن بعض المؤرخين أقوالا تتصل بتاكيد هذا المعنى ، مثل قول أحدهم فى وصف الفائدة العملية والأخلاقية لعلم التاريخ : « انه (أى علم التاريخ وما فى معناه) دال على معالى الأمور ، ومرشد لكرائم الأخلاق والأفعال ، وزاجر عن الدناءة والقبح ، وباعث على صواب التدبير وحسن التقدير ورفق السياسة : يكون للأديب تبصرة ، وللعالم الأريب تذكرة ، ولسائر الناس مؤدبا ، وللملوك استراحة ، تعمر به المجالس فى الجد والهزل ، وتتضح بأمثاله الحجج ، وتبلغ به الارادة بأخف مؤونة ، ويستولى به على الأمور كانها مشاهدة » (١٨) .

على ان هذا المعنى التعليمى فى درس التاريخ الذى لا يكاد يخلو منه مؤلف تاريخى فى عصر ما بعد الطبرى ، لم ينف تماما اهتمام بعض المؤلفين بابراز المغزى الدينى لهذا العلم ، فقد ظلت فكرة العبرة والتأسى تراود كثيرا من المؤرخين بعد ذلك ، كما ظل الغرض النقدى فى تقويم أسانيد الحديث قائما ، وفى ذلك يقول السخاوى نفسه فى موضع آخر من كتابه : « **ومن أجل فوائده انه أحد الطرق التى يعلم بها النسخ فى أحد الخبرين المتعارضين المتعذر الجمع بينهما .. وأما ما لعله يذكر فيه من أخبار الأنبياء ، صلوات الله عليهم ، وسنتهم ، فهو ، مع أخبار العلماء ومذاهبهم والحكماء وكلامهم ، والزهاد والنساك ومواعظهم ، عظيم الغناء ، ظاهر المنفعة ، فيما يصلح به الانسان أمر معاده ودينه** وسريرته فى **اعتقاداته ، وسيرته فى أمور الدين** ، وما يصلح به **أمر معاملاته ومعاشه الدنيوى** » (١٩) .

هذه بعض ملامح التراث التاريخى عند العرب حتى عصر ابن خلدون الذى تقدم فكرة التاريخ عنده ملمحا متميزا عن كل ما سبقه من المؤرخين ففى مقدمة تاريخه المسمى : « **العبر وديوان المبتدأ والخبر** » ، يتحدث ابن خلدون عن علم التاريخ بوصفه علم نظر وتحقيق . وتعليل للكائنات ومبادئها دقيق ، كما انه علم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق ، فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعد فى علومها وخليق (٢٠) .

وقد أدرك ابن خلدون منذ البداية انه يدعو الى علم مبتكر لم يصنف أحد فيه من قبل ، على الرغم من التفاته الى جهد المسعودى الذى يقول فيه : « **فاما ذكر الاحوال العامة للآفاق والأجيال والأعصار فهو أس للمؤرخ تنبنى عليه أكثر مقاصده ، وتتبين به أخباره .. وقد كان الناس يفردونه بالتاليف ، كما فعله المسعودى فى كتاب : « مروج الذهب » ، شرح فيه أحوال الأمم والآفاق لعهده فى عصر الثلاثين والثلاثمائة غربا وشرقا ، وذكر فيه نحلهم وعوائدهم ، ووصف البلدان والجبال والبحار والممالك والدول**

وفرق شــعوب العرب والعجم ، فصار اماما للمؤرخين ، يرجعون اليه ، وأصلا يعولون فى تحقيق الكثير من أخبارهم عليه » (٢١) ٠

غير ان ابن خلدون على الرغم من تقديره لجهد المسعودى من قبله ، يتحدث فى مقــدمته ، بما يدل على ان منهجه فى هذا المجال مستحدث الصنعة ، غزير الفــائدة ، أعثر عليه البحث ، وأدى اليه الغوص ٠ والحق ان ابن خلدون قــد خطا فى هذه المقدمة خطوة جــديدة فى التفكير الفلسفى والتاريخى معا عند المسلمين ٠ ففى مجال التاليف التاريخى من حيث قضية المنهج الأمثل فى دراسة التاريخ ينبه ابن خلدون الى أن كثيرا من المؤرخــين لا يكادون يتجاوزون فى كتاباتهم التاريخية للتزام النقــل المباشر عن سابقيهم والرواية عنهم ، ظنا منهم بأن التــاريخ ليس الا حكاية أخبار السلف للعبرة والمثــل والتسلية فحسب ، مع ان التاريخ فى جوهــره نظر عميق فى سنن الاجتماع البشرى ، وما يطرأ على الحياة الانسانية من تطور تبعــا لظروف العمران المرتبطة بظروف البيئة والمناخ ، فقــد يكون هذا العمران بدويا ، **« وهو الذى يكون فى الضواحى وفى الجبال ، وفى الحلل المنتجعة فى القفار وأطراف الرمال »** ، وقد يكــون حضريا **« وهــو الذى بالأمصار والقــرى والمدن والمدر للاعتصام بها والتحصن بجدرانها »** ٠ وللعمران فى كل هذه الأحوال أمــور تعرض من حيث الاجتماع عروضا ذاتيا ، وتؤثر فى مســار التاريخ ، فالتطور الذى تنتقــل به الدولة من البداوة الى الحضارة ، لا تكفى فيه أخبار الرواة كما كان الأمر قديما ، أو فكرة العظة والتأسى التى غلبت على أكثر المؤرخين ، وانما يمكن أن يحلل تحليلا اجتماعيا نفسيا واقتصاديا سياسيا بحيث يمكن تفسير حركة التاريخ فى وضــوح ويسر ٠

مثل هذا المنهج الاجتماعى فى تفسير التاريخ يقتضى أن يكون المؤلف عالما بقواعد السياســة وطبائع الموجودات ، واختلاف الأمم والبقــاع والاعصار فى السير والاخلاق والعوائد والنحل والمذاهب وسائر الاحوال ، بالاضــافة الى :

« الاحاطة بالحاضر من ذلك ، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق ، أو بينهما من الخــلاف ، وتعليل المتفق منها والمختلف ، والقيام على أصول الدول والملل ، ومبادىء ظهورها وأسباب حدوثها ودواعى كونها ، وأحوال القائمين بها وأخبارهم ، حتى يكون مستوعبا لاسباب كل خبرة » (٢٢) ٠

واذا كانت هذه الملاحظات مما يتعلق بالفلسفة النقدية للتاريخ ، فان فى مقدمة ابن خلدون جانبا آخر يدخل فى باب الفلسفة التأملية للتاريخ (٢٣) وفى هذا المجال يرد كلامه حــول حــركة التاريخ (٢٤) ، وأسباب قيام الحضارات ودواعى انهيارها ، مما كان يمكن أن يضيف موضوعا مهما الى موضوعات الفلسفة الاسلامية التقليدية ٠ وقد نبه ابن خلدون الى هذا العلم الفلسفى ودعا الى النظر فيه ، فقال : **« فهو لذلك أصيل فى الحكمة عريق ، وجدير بأن يعد فى علومها وخليق »** ٠

وهكذا حــاول ابن خلدون أن يؤسس علمــا وضعيا من علوم الفلسفة الاجتماعية ، لم تعرفه الفلسفة من قبل ، فقد ظلت مشغولة بقضــايا ذات صبغة ميتافيزيقية خاصة ، تدور حــول مسألة التوفيق بين الدين ، كما نزل به الوحى المبين ، والفلسفة بمقولاتها اليونانية الخاصة ، حتى انتهى الامر بفلاسفة المسلمين الى الدوران فى فلك الفلسفة اليونانية ، والاســتغراب فى الانشغال بما أثارته من مسائل ، وتأكيد النزعة العقلانية اليونانيــة ، والتقريب بينهمــا وبين المقولات الاسلامية ، دون الاهتمام الكافى بتــأكيد النزعة العقلانية الاسلامية نفسها تأكيدا يحفظ لها أصالتها الخاصة فى تفسير قضايا الوجــود والمعرفة ، مما جعل مؤلفا مثل الغزالى يستشعر خطر هذه الفلسفة الوافدة على التراث الاسلامى ويقف منها موقفا نقديا مشهودا (٢٥) ٠

وقد قرر ابن خلدون فى تواضع ما يرجوه لهذا العلم من بعده على أيدى المؤرخين والفلاســفة من نماء وازدهار فقال : « فان كنت قد استوفيت مسائله ، وميزت عن ســائر الصنائع أنظاره وأنحاءه ، فتوفيق من الله وهداية ، وان فاتنى شىء فى احصائه ، واشتبهت بغيره مســائله ، فللناظر المحقق اصلاحه ٠ ولى الفضل لأننى نهجت

له السبيل ، وأوضحت له الطريق ، والله يهدى بنوره من يشاء » (٢٦) .

غير أن هذا الدور الرائد فى فلسفة التاريخ ، بجانبيها النقدى والتأملى ، لم يجد من يقوم عليه بعد ابن خلدون فلا مؤرخو المسلمين عنوا بالاخذ بمنهجه فى دراسة التاريخ عناية كافية ولا فلاسفة المسلمين رحبوا بموضوعه الفلسفى الجديد ، كما ينبغى ، بل ظل المؤرخون معنيين بفكرة تسجيل الاحداث دون أن يقيموا دراساتهم فى التاريخ على أساس من تفسير الظواهر التاريخية تفسيرا اجتماعيا وحضاريا شاملا ، بحيث يصبح البطل التاريخى فيها استجابة حقيقية لتحديات عصره . ولذلك يغلب على أكثرهم العناية بسرد أخبار الملوك والساسة دون الاهتمام بأحوال العمران المرتبطة بهم ، التى كانوا نتاجا ثقافيا وحضاريا لها . وقد لاحظ المستشرق جب هذه الظاهرة فقال : « **وهنـاك مسالة مازالت مستغلقة من وجهة نظر علم تدوين التاريخ عند المسلمين . وهذه المسألة هى أنه لا يوجد ما يدل على أن أحدا من خلفاء ابن خلدون قد درس او طبق المبادىء التى أذاعها على الرغم من تألق نجم مدرسة المؤرخين المصريين فى القرون التالية ، وانصراف الهمم الى التاريخ فى تركية ، حيث ترجمت المقدمة فى القرن الثامن عشر الميلادى » (٢٧) .**

وقد ظل المنهج التقليدى فى التاريخ سائدا بعد ذلك دون أن يبدو لابن خلدون أثر يذكره فى توجيه حركة التاليف التاريخى ومناهجه ، حتى اننا لنجد مؤرخا مثل الجبرتى الذى عاش حتى أدرك الربع الاول من القرن التاسع عشر يبدو متأثرا بطريقة التاليف التى درج عليها المؤرخون المسلمون قبل عصر ابن خلدون . ولذلك فان كثيرا من أحكامه كانت تجىء وفقا لمفهومه الدينى، « **فهو لم يفهم مثلا أن انسحاب الفرنسيين من مصر كان يرتبط بتغيرات حدثت فى السياسة الأوربية ، وانما جاء تعليقه على خروجهم بان الله قد سلط عليهم من كان سببا فى التخلص منهم » (٢٨) . وفى ذلك يقول الجبرتى : « اذا تأمل العاقل فى هذه القضية يرى فيها أعظم الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام حيث سخر الطائفة الذين هم أعداء للملة هذه ، لدفع تلك الطائفة ومساعدة المسلمين عليهم ، وذلك مصداق الحديث الشريف وقوله صلى الله عليه وسلم : « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر » ، فسبحان القادر الفعال » (٢٩) .**

كذلك تبدو فكرة العبرة والتأسى بما سبق من أحوال الامم واضحة فى فكرة التاريخ عند الجبرتى كما كانت عند المؤرخين السابقين على عصر ابن خلدون ، فهو يقول : « والغرض منه الوقوف على الاحوال الماضية من حيث هى ، وكيف كانت ، وفائدة العبرة بتلك الاحوال والتنصح بها ، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن : ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين ، من الأمم المذكورة السالفين ، ويستجلب خيار أفعالهم ، ويتجنب سوء أقوالهم ، ويزهد فى الفانى ، ويجتهد فى طلب الباقى » (٣٠) .

هذه ملامح عامة عن فكرة التاريخ فى التراث العربى قبل العصر الحديث ، فماذا يعنى هذا التراث التاريخى بالنسبة الينا ؟ وما موقفنا منه ؟ وكيف يكون سبيلا الى ابداع تاريخى جديد يواجه ظروف عصرنا ومتغيراته ؟ .

وأول قضية تتصل بهذا التراث تتعلق بنشر هذا التراث وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا ، فمن الثابت أن جانبا كبيرا من هذا التراث لا يزال مخطوطا ، بل ان بعض ما نشر من هذا التراث ينطوى على أخطاء علمية ، فتوثيق هذا التراث هو المهمة الاولى التى يجب على الباحثين القيام عليها، قبل أية محاولة لتفسيره والانتفاع به فى رأى بعض الباحثين . وهذا التوثيق يقتضى بالضرورة العمل على جمع التراث العربى الموجود فى أنحاء العالم المختلفة ، والشروع فى ضبطه وتحقيقه تحقيقا علميا موثقا .

وتأتى بعد قضية التوثيق قضية التفسير التى يجب أن تقوم على أساس النظر الى هذا التراث التاريخى نظرة علمية موحدة فى اطار موقف انسانى وحضارى عام ، بحيث تشكل جزئيات هذا التراث المفردة بناء كليا مشتركا ينبثق عنه

وعى باطنى حقيقى بروح هذه الحضارة على أساس علمى متين .

وفى مرحلة التعرف على حقيقة هذا التراث العلمية ينبغى ألا نقع فى خطأ الاستغراق التام فى الجانب الوثائقى من هذا التراث ، بحيث تفقد جزئياته المنفردة معناها الكلى المنبثق عن طبيعة العصر والحياة التى نشأت فيها . وبمثل هذه النظرة لا تصير مسألة البحث فى التراث التاريخى قضية من القضايا اللغوية التى يكتفى فيها بالبحث فى العلاقات الداخلية المستخدمة فى صياغة الوثائق والكتب والمخطوطات . ولقد ظلت دراسة تراثنا التاريخى تقوم عند كثير من مؤرخينا المعاصرين – بعد أن استبدلت فكرة التوثيق بفكرة العبرة التقليدية التى جرى عليها المؤرخون القدامى – على الاكتفاء بجمع الوثائق وتدوينها دون العناية بتفسيرها تفسيرا ثقافيا شاملا يكشف عن وعى هذه الحضارة بنفسها . ولذلك لا تقدم مثل هذه الاعمال فهما عمليا دقيقا لخصائص هذا التراث التاريخى ، فالنجاح الذى أحرزناه فى تحقيق النصوص المختلفة ، وجمع الوثائق التاريخية ، على الرغم من أهميته الكبرى فى تقديم المادة العلمية الاولية للتعرف على حقيقة هذا التراث ، لا يعنى بالضرورة أنه تقدم الافكار المفيدة التى تعيننا على تحقيق هذه الغاية ، بل لابد من نظرة فلسفية شاملة لكل هذا التراث تكشف عن رؤية هذه الحضارة لنفسها ذاتا معينة تستقل بسمات شخصية عما حولها من الحضارات ، وتتفاعل معها فى نفس الوقت طبقا لنظام معين من التصورات والقيم والتقاليد الاجتماعية .

من أجل ذلك ينبغى ألا تشغلنا قضية التوثيق بتفصيلاتها العديدة ذات الطابع التكديسى عن رؤية ثقافية للتاريخ ، فعلم التاريخ – حتى على مستواه العالمى يقاسى فى عصرنا الحاضر من عيب هو أن نتائجه لم تبلغ الحد الكافى من دقة الصياغة ووضوح الرؤية . فمما لاشك فيه ان **« كل من له اطلاع على عدد من المؤلفات التاريخية يجد صعوبة فى التخلص من احساس بعدم الارتياح يساوره بين حين وآخر عند القائه نظرة فى المراجع الى الفيض الطامى الذى لا حصر له من الابحاث ذات الموضوع الواحد والمقالات والمصادر المنشورة التى تضاف الى مادة التاريخ من شهر الى شهر بكل قطر من الاقطار . فهو يرى علماء العالم باجمعه يشقون طريقهم اكثر فاكثر نحو اشد التفاصيل دقة»** (٣١). فهل تعين هذه التفاصيل على الوصول الى مركب ثقافى فى عام تتبين من خلاله حقيقة الذات التاريخية للأمة التى نحن بصدد النظر فى تاريخها ؟ هناك من العلماء من يشكك فى ذلك ، فيقول : **« غالبا ما تزاح الاتربة عن مادة لا يحتاج اليها أحد ، وشاهد ذلك ما يملأ وطاب العلماء ، بل مخازنهم ، من المواد المكدسة والمحللة تحليلا ناقدا ، والتى ترقد فى انتظار من يتولى التوليف . فهناك من المصادر ما ينشر ، مع أنه ليس بالمصادر ، وانما هو برك راكدة . ومع ذلك فالغلطة لا تدور حول نشر المصادر فحسب ، بل تدور أيضا حول تحليل المادة بوصفها موضوعا واحدا يدور حوله البحث فان الدارس المسكين يبحث عن مادة يجرب بها نواجذ فكره ، فتقذفه المدرسة بقرميدة من المادة التاريخية »** (٣٢) .

من أجل ذلك نقول أن قضية التاليف التاريخى ليست قضية توثيق تكديسى ، دون الاهتمام بقضية التركيب الثقافى للتاريخ . وهذا التركيب لا يتم الا عن طريق وضع السؤال المناسب الذى يجعل لاهتمامنا التاريخى معنى حيا ، فكل تأمل تاريخى يجب أن يبدأ فى الحقيقة من اهتماماتنا بالحياة ، لان واقعة التاريخ الماضى لا تنفصل عن الواقع الحى فى حس مؤرخ الحضارات . ومثل هذا الاهتمام هو الذى يجعل الحوار بين الماضى والحاضر ممكنا فى عمله ، وهو وحده الذى يضفى عليه معنى خاصا لدى معاصريه . وبمثل هذا لا يتحول انتاجنا التاريخى الى انتاج ميكانيكى بحت لا روح فيه . ومع ذلك ، فان هذا لا يعنى أن يكون انتاجنا فى التاليف التاريخى ذا طابع عاطفى جمالى يتجه الى استرضاء جمهور القراء ، لأغراض أدبية وعاطفية ، كما نجد فى أعمال بعض المؤرخين الذين استطاعوا أن يتخلصوا من تلك النزعة التكديسية الوثائقية التى لا تهتم بالتركيب الثقافى لما تعرض من تفصيلات تاريخية ، ولكنهم وقعوا

في هوة التبرير والتوفيق باسم كمال الماضي المطلق ليصير مثلا تاريخيا أعلى للحياة .

والحق أن المثل التاريخي الأعلى في تاريخ الشعوب المختلفة قد يكون مجرد مفهوم ممتاز يستطيع الانسان اسقاطه على الماضي بصرف النظر عن حقيقته التاريخية . وعند استقراء أنماط المثل العليا في التاريخ وتتابعها الزمني على مدى آماد طويلة يتضح لنا أن هذه المثل تسير في خط معين من التطور . ففي الفترات الاولى للحضارة يبدو أن تلك المثل قد يعوزها الاساس التاريخي الحق : **« فهي مثل عليا للسعادة البحتة يتم تصورها في ابهام وغموض بالغ ، كما أن البعد بيننا وبينها عظيم . ثم يحدث على التدريج أن يذكر ماض حقيقي – يبدأ في القيام بدور أكبر – فيزداد المحتوى التاريخي ، وتصبح المثل العليا أكثر تحديدا واقرب الى منال أيدينا . فبينما المثل الأعلى للسعادة البالغة الكمال تبحث عنه الاعين بحسرة ، لانه فقد الى الابد ، تنشأ الحاجة الى العيش وفق المثل الأعلى . ذلك أن الصفة التاريخية للمثل الاعلى لم تزد وحدها بل زادت كذلك الصفة الاخلاقية » (٣٣) .**

وفي تفسير التاريخ يمكن أن يؤدي هذا المثل الاعلى دورا مهما في حركة التقدم ، وذلك اذا التزم المؤرخ في صياغته الدقة العلمية التي تكشف عن روح الامة وسعيها الجاد في بناء حضارة الانسان ومن الانحراف العلمي في هذا الصدد النظرة التجزيئية الى التراث ، مثل الوقوف عند حدث تاريخي واحد في اطاره السياسي الخاص ، منفصلا عن المعطيات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي نشأ في ظلها هذا الحدث ، ودون الاهتمام الكافي باكتشاف العلاقة بينه وبين اطاره الحضاري العام .

ان اهتمام الباحثين بهذا التركيب الحضاري للواقعة التاريخية يجعل أسئلة المؤرخ حول تراثنا التاريخي واضحة الهدف والمغزى . وبهذا نقترب من فلسفة التاريخ في صورة علمية جديدة تختلف عما أشار اليه هيجل ، حيث فرق بين التاريخ الاصل الذي يكتبه المؤرخ ، وهو يعيش أصل الاحداث ، والتاريخ التأملي الذي يجاوز فيه المؤلف العصر الذي يعيش فيه لكي يؤرخ لعصر آخر ، ثم التاريخ الفلسفي الذي يدرس فيه التاريخ من خلال الفكر . وهذا القسم الاخير من مناهج الدراسة التاريخية في فلسفة هيجل يقوم على أساس أن التاريخ هو تاريخ الانسان والفكر جوهري بالنسبة له ، فهو ما يميزه عن الحيوان، وهو العنصر الضروري اللازم للاحساس والمعرفة والتعقل (٣٤) .

واذا كان هيجل ينطلق من الفكر الخالص في تفسير التاريخ ليقيمه على أساس روحي مطلق ، واذا كان ابن خلدون من قبله يفسر حياة الدول تفسيرا اجتماعيا دون أن يغفل العنصر الروحي في ذلك ، فاننا ندعو الى تفسير ثقافي شامل ، لا يهمل الاساس الاجتماعي ، ولا العنصر الروحي معا وانما يتولى ، الى جانب ذلك ، العناية بتحديد أنماط الحياة والفن والفكر مجتمعة كلها . ومثل هذا التحديد لتلك الانماط قد يكون أفضل سبيل لفهم تطور الأحداث التي تعنى بالتأريخ لها ، بل ان هذا هو السبيل المجدي لفهم حضارتنا الجديدة ، اذا أردنا أن نعي قيمتها ، وندرك مثلها حق الادراك ، لان لكل حضارة درجة معينة من الانغماس في الماضي تعد شرطا أساسيا لحياتها . ومثل هذا الطموح في تصور دور المؤرخ يكاد يجعل من عمله بعثا عيانيا للماضي ، ورؤية حية له بحيث يصبح في النهاية أن نطلق عليه « التركيب العضوي للماضي » ، وهي العبارة التي استخدمها اشبنجلر كعنوان اضافي لكتابه : « **اضمحلال الغرب** » .

ان الغاية الكبرى التي تقوم عليها فكرة الاهتمام بتراثنا التاريخي انما تنبع في رأينا من فكرة ضرورة معرفة الذات ، فلكل حضارة ذات تاريخية خاصة هي بها ما هي ، فهذه المعرفة فضلا عن فائدتها العملية في توجيه حركة التقدم نحو ما هو أصيل ونبيل في صميم هذه الحضارة ، هي في ذاتها غاية سامية للانسان . ولقد قدم الباحثون نظريات مختلفة في تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، فمنهم من يقول بفكرة الاجناس البشرية وخصائصها الوراثية التي تتحكم بالضرورة في صناعة التاريخ . وهي نظرية

ساقطة من وجهة النظر العلمية ، لان الاجناس ، بما هى أجناس ، لا تتفاضل فى استعدادها للرقى وقابليتها للتقدم (٣٥) • ومنهم من يقول بحتمية البيئة الجغرافية وأثرها الحاسم فى نشأة الحضارات • وهى نظرية قابلة للنظر ، لان الواقع التاريخى لا يؤيدها ، اذ لا تنقسم حضارات العالم عبر التاريخ وفقا لمواقع جغرافية محددة (٣٦) • وهناك من العلماء من يفسر نشأة الحضارات وتطورها تفسيرا ماديا اقتصاديا ، بحيث تصبح العلة الوحيدة فى ذلك ، هى النمط الاقتصادى السائد فى المجتمع ، وما يؤدى اليه من تطور حتمى (٣٧) • وهو تفسير يغفل جانب الارادة الانسانية وحريتها فى صناعة التاريخ (٣٨) • وقد قال فيكو المتوفى سنة ١٧٤٤ بنظرية التعاقب الدورى للحضارات على أساس ان المجتمعات الانسانية تمر بمراحل معينة من النمو والتطور والفناء ، وهى نظرية قريبة الى حد ما من نظرية ابن خلدون فى نشأة الحضارات وتدهورها التى عرضنا لها من قبل ، غير أن دوائر فيكو الحضارية يفضى بعضها الى بعض ، فلها دائما عودات ، اذ تفضى المرحلة اللاهوتية فى نظريته الى المرحلة البطولية فالمرحلة الانسانية التى تتضمن بذور الانهيار والفناء ، لتعود الدورة من جديد الى المرحلة اللاهوتية وهكذا • وقد قامت على هذه النظرية بتفصيلاتها المختلفة اعتراضات كثيرة لانها تنطوى على تبسيط مخل بالحقيقة التاريخية ، وتقوم على افتراض وجود قوانين صارمة تتبعها الانسانية من مرحلة الى مرحلة (٣٩) •

وهناك الى جانب هذه النظريات نظرية اشبنجلر (ت ١٩٣٦) الذى يرى أن الحضارة كائن عضوى طبيعى ، ينشأ فينمو ثم يزدهر فيشيخ ، حتى يلحقه الفناء ، حين تفقد الحضارة القدرة على العطاء وتصبح كالشجرة التى فقدت عصارتها ، ونضب فيها رحيق الحياة ، فتترك وراءها مرحلة الخلق الحضارى ، وتدخل فى مرحلة الاستمتاع المادى والجدل العقلى والآلية البحتة •

وهذه النظرية بما فيها من القول بحتمية فناء الحضارات تغفل فكرة الحرية الانسانية فى حركة التاريخ • وهى تعتمد فى جوانب كثيرة منها على صيغ مجازية شعرية ، ورؤى روحية خاصة لحركة التاريخ بحيث تكاد تكون الحقيقة فيها مثل الحقيقة فى عالم الشعر ، ولذلك لا تصلح أن تكون نظرية علمية كاملة فى تفسير التاريخ ولعل اشبنجلر نفسه كان على وعى ما بما فى نظريته من طابع شعرى فقال : « **يجب أن نلجأ الى الرؤية الشعرية فى دراسة التاريخ** » (٤٠) •

أما النظرية التى هى أقرب الى الحقيقة فى تفسير نشأة الحضارات وتدهورها ، فهى نظرية التحدى والاستجابة التى قال بها توينبى ، فبدء الحضارات عنده هو حصيلة تفاعل ، فالظروف الصعبة لا السهلة هى التى تستثير فى الامم قيام الحضارات ، لان السهولة عدو الحضارة • على ان التحدى الذى يواجهه مجتمع من المجتمعات قد يكون ضعيفا عاجزا تماما عن خلق استجابة ناجحة فى الطرف الآخر ، وقد يكون على عكس ذلك قويا بالغ القوة بحيث يحطم روح الاستجابة المبدعة لديه • ولهذا فان التحدى الامثل الذى يستثير ارادة المواجهة ويخلق رد فعل ناجحا ، ويستثير الاستجابة الخلاقة فى المجتمع المتحدى هو التحدى الاوسط الذى يقع بين الافراط والتفريط ، وهو الذى يسميه توينبى بالوسط الذهبى • (٤١)

هذا مجمل النظريات المختلفة التى أوردها العلماء فى تفسير نشأة الحضارات وتطورها ، وهى ان كل جانب منها على شىء من الصواب فى تفسير جانب من العوامل المؤثرة فى ذلك ، فانها لا تمثل بحال الاساس الواضح الذى هو أول الاسباب وأصلها • ذلك ان الحضارة انما تنشأ وتتطور حين يتحقق لمجتمع ما معرفة بالنفس ، فهذه المعرفة هى التى تؤصل المغزى التاريخى لوجود هذا المجتمع ووعيه التشخيصى بدوره فى الحياة •

وهذا الوعى التشخيصى الذى يعمق الحس التاريخى فى أبناء حضارة ما انما ينشأ فى المجتمعات الانسانية تحت تأثير عاملين أساسيين الاول : هو وجود دين عام أو شبه عام يقدم لهذه الجماعة تفسيرا للحياة ومغزى للوجود

يرتبط فيه الماضي بالمستقبل، وبذلك تصبح بدايات الاشياء ونهاياتها لها معناها في الحس الانساني. ويتمثل ذلك في وعيها بالتاريخ بوصفه الوعاء الزماني الذي تتحرك فيه هذه الأشياء نحو غاياتها. أما العامل الثاني فهو التشكل الاجتماعي أو التنظيم السياسي المتماسك الذي يعطي هذه الجماعة وعيا خاصا بذاتها الحضارية ورسالتها الانسانية، مهما يكن من أمر هذه الرسالة، فمثل هذا الوعي هو الذي ينشيء في ضمير هذه الجماعة الحس التاريخي بالماضي، ومغزاه بالنسبة الى المستقبل. وبعبارة أخرى: ان المجتمع الانساني يحتاج لكي يتحقق له وعي ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة ما للحياة: دينية تفسر مغزاها أو سياسية تبرر حركتها. (٤٢)

وحين يتحقق لمجتمع ما هذا الوعي بصورة أو بأخرى، تبدأ الحضارة في الازدهار والتقدم لانه يكون حينئذ قد حقق معرفة بالنفس قادرة على اطلاق عناصر الاصالة في هذه الامة من مجال القوة التي طال كمونها الى مجال الفعل الخلاق، فاذا افتقد هذا الوعي افتقد القدرة على الابداع.

وهذه النظرية التي نقول بهـا أساسا لنشأة الحضارة، لا تناقض بوجه ما نظرية توينبي التي تقول، كما سبقت الاشارة، بفكرة التحدي والاستجابة، وانما تقدم الاصل الواقعي الذي تفتقده هذه النظرية. ذلك أن الاستجابة، لا تعتمد، في تعليل توينبي، على أساس حضاري غير وجود المبدع الذي يمكن أن نتساءل بدورنا عن علة وجوده أحيانا، وافتقاده أحيانا أخرى، بل ان النظرية تبدو كأنها تقول بعنصر المصادفة في تعليل ذلك. والحق ان هذا الابداع انما يتم حين يتم وفقا لهذا الوعي التاريخي بالنفس، الذي نسميه معرفة الذات الحضارية. فاذا أغفلنا هذا الاساس في فهم سيكلوجية الابداع، لم نجد مبررا واضحا لتفسير نشأة الحضارات. والحق ان نظرية توينبي تكاد تكون معتمدة على أساس غيبي غير مفهوم في هذا الصدد، وذلك حين تقول بوجود ايقاع أساسي في التاريخ يتمثل فيما يمر بالمجتمعات من ظروف: فهناك في تاريخ المجتمعات حالات تكون فيها على درجة نسبية من الدعة والسكون، كما أن هناك فترات أخرى يتم فيها قدر كبير من النشاط والتقدم. ولذلك يستخدم توينبي في الاشارة الى هاتين الحالتين المصطلحين الصينيين «ين ويانج» فحالة «الين» عنده تمثل الركود، وحالة «اليانج» تمثل الاندفاع (٤٣).

هكذا يصبح تاريخ الانسانية في فلسفة توينبي سلسلة من الفعل ورد الفعل، دون أن يكون هناك تفسير واضح لسبب هذا أو ذاك. فاذا قلنا ان ثمة عاملا آخر هو علة ذلك الاندفاع أو الركود، وهو انبثاق وعي الجماعة بذاتها الحضارية، أو كمونه لسبب أو آخر، استطعنا أن نقدم تعليلا واقعيا لهذا التطور الذي لا يجري بالضرورة، وفقا لايقاع منتظم كما يقول بحيث يتعاقب الاندفاع والركود على التوالي، بل وفقا لمدى تحقق هذه المعرفة الحضارية للذات وافتقادها في مجتمع ما.

على أساس هذا التفسير لنشأة الحضارات وتطورها يجب أن ينبع اهتمامنا بتراثنا التاريخي، وليس على أساس فكرة التأسي بأخبار السابقين، كما كان يقول المؤرخون القدامى، أو من أجل التوثيق التكديسي الذي شغل أكثر مؤرخينا المعاصرين عن فكرة التاريخ، وانما يصبح هذا الاهتمام صادرا عن رغبة صادقة في معرفة بالنفس وهي المعرفة التي تتحقق خير ما تتحقق بدراسة هذا التراث التاريخي دراسة علمية. واذا كانت هذه هي غايتنا من الاهتمام بذلك التراث، فان الاسئلة التي يطرحها المؤرخون عادة في هذا المجال تحتاج الى أن نعيد النظر فيها من جديد وفقا لهذه الرؤية التراثية الجديدة.

وقد يظن بعض الباحثين أن غايتنا في هذه الدراسة يجب أن تتجه الى علم النفس الجماعي للامة العربية، ما دمنا نقصد الى معرفة الذات التاريخية فيما نعرض له من تراث. وقد حاول أحدهم أن يقدم تحليلا نفسيا للذات العربية، على أساس من تراثنا التاريخي في حكايات الكرامات الصوفية والاسطورة والحلم، فانتهى الى القول بأن الذات العربية تشكو من تخمة في حكايات

الكرامات والتصوف ، « وهى ذات منجرحة تفتش عن بلسم يكون فعليا ، ويكون اشفاء لجسدها هى ولروحها هى ٠ واذن ؟ لا تستطيع أن تداوى سلوكها أو ذهنيتها التى هى جانب لا ينفصل عن السلوك بالكرامة لا بالتصوف ٠ فمهما بدا هذا الاخير شفافا براقا ، يعلن الحب والانسانية وطموح البشرية الى التحقق ، فانه يبقى أقل نفعا من السلاح الجبار الذى شهره المعتزلة منادين : لا حلم الا للعقل ٠٠ ان الكرامات والاحلام كأدوات الدفاع اللاوعية قد تخفف من وطأة الحصر والقلق بل وقد تزيل الشعور بهما ، لكنها لا تحل الصراع ولا تجتث جذور الخلل فى التوازن ٠ لا يحل القناع التنكرى محل الوجه الاصيل ، ولا يستطيع الوجه الخارجى الغاء البعد الجوانى للظاهرة ٠ انها كحول نفسية ، تنعش مؤقتا وتبعث نشوة يتبعها صحو ٠ فالاضطراب فى السلوك يبدأ من اللجوء الى تلك الأقنعة التنكرية والوسائل الدفاعية الملتوية ، وهى اضطرابات تتدرج من الانحراف البسيط حتى تبلغ الذهان الوظيفى » (٤٤) ٠

وبغض النظر عن قيمة هذا التشخيص الفرويدى المرضى لجانب من تراثنا التاريخى ، فان للباحث أن يتساءل : اذا كانت الغاية من اهتمامنا بالتراث تصدر عن اهتمام بمعرفة ذاتنا التاريخية ، فهل يدخل فى ذلك أن يصير علم التاريخ هو علم نفس الماضى ؟ هناك من المؤرخين من يذهب مذهب الدكتور زيعور فى تفسير التاريخ ، وفى ذلك يقول بروس مارلش ، وهو واحد من الدارسين الذين عنوا بقضية الربط بين التاريخ وعلم النفس: « على حين أمدت نظريات دارون الانسان الحديث بتفسير ما لأصله ، ونشأته ، وتطوره ، كحيوان طبيعى ، حاولت نظريات فرويد فى فلسفة التاريخ من جهة أخرى أن تلتمس تفسيرا لأصله ونشأته وتطوره كحيوان طبيعى ٠ وقد حاول « تين » المتوفى سنة ١٨٩٣ كشف طبيعة التاريخ بدراسة السيكلوجيا القومية ، كما يعكسها الفن والادب بوجه خاص ٠ وقد واصل لامبراخت هذا الاتجاه من بعده فحاول أن يقدم نظرية فى النماذج السيكلوجية فى التاريخ ، وفى ذلك يقول : « التاريخ فى ذاته ليس أكثر من علم نفس تطبيقى ولذلك فمن الواضح أنه يجب أن يكون علم النفس النظرى مفتاح فهمه فهما كاملا ٠٠ ولكن معرفة هذه الصلة بين علم النفس والتاريخ شىء ، ومحاولة دعمها وتأكيدها شىء آخر ٠ فيجب للقيام بهذا الدعم أن يتضمن الفهم التاريخى فهم أعمق المسائل الاولية ، أو بمعنى ادق تلك المسائل التى يستطيع علم النفس جعلها واضحة ٠٠ ومن الضرورى كذلك أن يخطو علم النفس الفردى خطوة كافية نحو الفهم الفكرى لهذه المسائل الأولية » (٤٥) ٠

غير أن دعوتنا الى الاهتمام بتراثنا التاريخى لا تهدف الى الوصول الى نظرية فى علم نفس المجتمع العربى ، ذلك أن هناك تفاوتا واضحا بين مجال المعرفة فى كل منهما ٠ وليس معنى ذلك أن العلاقة بين علم النفس والتاريخ مبتورة تماما . وانما معناه أن مجال علم النفس الجمعى لا يزال أبعد مما نظن ، فاذا جاز لنا الاستعانة بفكرة الفهم السيكلوجى لبعض أبطال التاريخ ، فانه لا يجوز لنا بحال أن ندعى العلم بروح الجماهير على أساس من علم النفس الاجتماعى ، فمثل هذا النوع من علم النفس غير قابل للمعرفة ، بل هو غير قابل للتصور ، لأنه يؤدى الى نظرية فى الاخلاق العنصرية للأجناس ، وهو كلام متهافت لم يعد له وزن من وجهة النظر العلمية المعاصرة ، لان الاجناس البشرية لا تتحدد سماتها النفسية وفقا لعنصرها ٠

وقد يظن ظان أن هذا الكلام لا يخلو من تناقض اذ كيف تكون دعوتنا الى دراسة تراثنا التاريخى تهدف أول ما تهدف الى تحقيق معرفة بالنفس ، مع أننا نرفض الاساس السيكولوجى لتفسير التاريخ ؟ والحق أن هذا التفسير السيكولوجى انما يتعلق بالأفراد دون الجماعات ، كما رأينا ، ونحن حين نعنى بهذه المعرفة انما نعنى بها على أساس انها تقوم على التركيب الثقافى لعناصر الماضى الذى يكشف عن روح الأمة ، وارادتها الجادة فى صناعة الحياة عبر التاريخ ٠ وهذا الجهد التاريخى العظيم هو جهد الأمة كلها ، وليس جهد أفراد بأعيانهم ٠ فالموضوع الذى يجب أن يهتم به الباحث من أجل ذلك ينبغى ألا يدور حول التاريخ من حيث هو صنع الحكام والساسة ، بل من حيث هو صنع الشعب الذى أنتجهم ، واستجاب

لابداعهم الحضارى فى مواقف التحدى . ومعنى ذلك أن التاريخ عندنا هو الصورة التى تقدم فيها الحضارة الحساب لنفسها عما أنجزته فى الماضى لا من حيث انه نتاج الساسة ورجال البلاط الذين يمكن أن نخضع أفعالهم لمنطق التحليل النفسى .

غير أنه قد شاع فى أذهان كثير من الباحثين أن التاريخ هو من صنع القادة وحدهم ، وهى نظرية قديمة جرى عليهـا أكثر المؤرخين قديما وحديثا . وقد أخذ كثير من مؤرخى المسلمين بهذه النظرية البطولية فى تفسير التاريخ ، فنسبوا الى أبطال بأعيانهم كل حدث تاريخى فى تاريخ الحضارة الاسلامية ، دون أن يلتفتوا التفاتا كافيا الى النسيج الثقافى والحضارى الذى صنع هـؤلاء الابطال ، والذى كانوا استجابة حقيقية لتحدياته .

ولقد ظلت هذه النظرية واضحة المعـالم فى تفسير الاحداث عند هـؤلاء المؤرخين حتى عصر ابن خلدون الذى تحولت فكرة التاريخ عنده من فكرة البطولة الفردية الى قضية التفسير الاجتماعى للتاريخ فى ضوء من قواعد العمران وسـنن التطور .

والحق ان القول بان التاريخ ليس الا تاريخ العظماء وتراثهم الذى انجزوه عبر الاجيال ينطوى على مبالغة عاطفية ، وفيه تجاهل تام لدور الشعب الذى يعد البطل فى الاستجابة الحضارية لما يواجهه من تحد ، لان البطولة لا تنشأ من فراغ ، وانما هى تجسيد لآمال الشعب ، فالبطل رمز امته وذروة فاعليتها التاريخية . وليس هناك على الحقيقة بطولة خارج اطارها الشعبى ، بل ان البطولة لا تكون كذلك الا اذا انبثقت عن تراث هذا الشعب التاريخى ، وارتبطت به أشد الارتباط ، ووجدت فيه كل عون على تحقيق الامال ، فاذا لم تكن كذلك سقطت قبل أن تقوم .

ماذا يعنى ذلك فى منهجنا المقترح بعد الذى قدمناه ؟

معنـاه ان مؤرخينا يجب أن يكفوا عن كتابة تاريخنا عن طريق الاكتفاء بسرد أخبار الحكام والخلفاء واحدا بعد آخر ، ظنا منهم بأن ذلك يكشف الغطاء عن حركة التاريخ فى هذه الحضارة ، كشفا يقدم لأبنائنا ما يكفيهم لمعرفة ذاتهم التاريخية . ولقد آن الوقت لكى نشرع فى التاريخ لمراحل هذه الحضارة فى مجالاتها الثقافية والشعبية على أساس من نظرية فى التطور ، بدلا من التوقف عند أخبار البلاط وأفراده وحدهم ، وبعبارة أخرى اننا ندعو الى أن يصبح التفسير التاريخى غير تابع للتطور السياسى ، وبذلك نستطيع تقسيم مراحل حضارتنا العربية على أسس حضارية وثقافية أخرى ، غير فكرة العصور والحكام التى جرى عليها المؤرخون ، بمعنى ألا نتصور أن السياسة هى أهم مظاهر الحضارة ، وأنها أكثر العوامل أثرا فى توجيهها .

اننا اذا استطعنا اعادة النظر فى تراثنا التاريخى على هذا الاساس الحضارى نكون قد خطونا خطوة جديدة نحو معرفة حقيقية بذاتنا التاريخية التى هى فى نظرنا أساس كل نهضة وتقدم .

هوامش:

(١) نقصد بمرحلة البحث عن الذات فى التاريخ السياسى للأمة العربية فى العصر الحديث تلك المرحلة التى ثار فيها الجدل بين الباحثين حول الروابط الايديولوجية التى تجمع الأمة ، وقد برز منهـا على الخصوص ثلاثة اتجاهات : (أ) الاتجاه الدينى الاسـلامى ، وقد تصور أصحابه النهضة فى اطار اسـلامى ووحدة تجمع شـمل المسـلمين وتعيد أمجاد الخلافة الاسـلامية القديمة ، (ب) الاتجاه العنصرى الاقليمى الذى تحدث أصحابه باسم وطنية اقليمية خاصة ، (ج) الاتجاه القومى العربى الذى أكدت الثورة المصرية سنة ١٩٥٢ مساره ، وبارت خطواته على أساس من وحدة اللغة والدين والتاريخ والأمل المشترك بين أبناء الأمة العربية .

(٢) الراغب الأصفهانى ، المفردات فى غريب القرآن ، مادة : ورث .

(٣) الزمخشرى ، أسـاس البلاغة ، مادة : ورث .

(٤) الفيروزأبادى ، القاموس المحيط ، مادة : ورث .

(٥) أنظر فى تفصيل ذلك كتاب محمد اقبال : تجديد التفكير الدينى فى الاسلام ، ص ١٦٨

(٦) د. أحمد محمود صبحى : فى فلسفة التاريخ ، ص ٤٢ .

(٧) أنظر فى تفصيل ذلك كتاب توينبى : مختصر دراسة التاريخ ، ص ٢٣٣ وما يليها ، ترجمة الأستاذ فؤاد شبل .

(٨) أدونيس ، مقال بعنوان : مسالة تاريخية ، نقلا عن الدكتور طيب تيزينى : من التراث الى الثورة ، ٨ ص ٢٧٩ .

(٩) الدكتور طيب تيزينى : من التراث الى الثورة ، ص ٢٧٩ .

(١٠) أنظر فى تفصيل وجهة النظر المناقضة لذلك كتاب أدونيس : الثابت والمتحول ، وخصوصا ملاحظة الدكتور بولس نويا فى المقدمة : « أن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته الا اذا قتل أباه » ، نفسه ، ص ١٦ .

(١١) انظر فى تفصيل الكلام على هذه المفهومات كتاب المؤلف : فى فلسفة الحضارة الاسلامية ، ص ٢٤٨ ، فما يليها .

(١٢) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة تاريخ .

(١٣) ابن قتيبة ، المعارف ، ص ٢ .

(١٤) المسعودى : مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ج ١ ، المقدمة .

(١٥) المقدسى : أحسن التقاسيم ، المقدمة

(١٦) انظر كتاب : العالم الاسلامى فى العصر العباسى للدكتور حسن أحمد محمود والدكتور أحمد ابراهيم الشريف ، ص ١١٤ فما يلى .

(١٧) مارجليوث ، دراسات عن المؤرخين العرب ص ١٢٩ ، ترجمة الدكتور حسين نصار

(١٨) السخاوى ، الاعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ، منشور مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين ، فرانز روزنتال ترجمة الدكتور أحمد صالح العلى ، ص ٤٥٥ .

(١٩) السخاوى ، نفسه ، ص ٤٠٠ .

(٢٠) مقدمة ابن خلدون ص ٤ .

(٢١) نفسه ص ٣٣

(٢٢) المقدمة ، نفسه .

(٢٣) نقصد بالفلسفة النقدية للتاريخ ما يثار حول قضايا منهج الدراسة التاريخية من حيث التحليل المنطقى والتصورى للمفهومات التى يقوم عليها البحث التاريخى ، وخصوصا فيما يتعلق بفكرة تفسير التاريخ وفقا لقوانين اجتماعية وعمرانية عامة ، ومدى موضوعية المؤرخ فى البحث عن هذه القوانين . أما الفلسفة التأملية للتاريخ : فهى الفلسفة التى يحاول أصحابها النظر فى معنى التاريخ ، ومغزى نشاط الانسان وفعله على الأرض بوصفه كائنا تاريخيا ، ويدخل فى هذا الباب البحث فى طبيعة حركة التاريخ من حيث التقدم والنكوص والدوران ، وما الى ذلك . أنظر فى تفصيل الكلام على ذلك ، كتاب المؤلف : فى فلسفة الحضارة ، ص ١٤١ .

(٢٤) يتصور ابن خلدون حركة التاريخ على أساس من التعاقب الدورى ، فالحضارة تتعاقب على الأمم فى أربعة أطوار هى طور البداوة ، ثم طور التحضر ، ثم طور الترف ، ثم طور التدهور الذى يؤدى الى السقوط ، فالحضارات والدول لها اعمار طبيعية كالأفراد . وهذا التصور البيولوجى للحضارات يوضحه ابن خلدون فى فصل عقده بعنوان : «فى أن نهاية الحسب فى العقب الواحد أربعة آباء» فيقول : اعلم أن العالم العنصر بما فيه كائن فاسد .. فالمكونات من المعدن والنبات وجميع الحيوانات : الانسان وغيره كائنة فاسدة بالمعاينة . وكذلك ما يعرض لها من الأحوال وخصوصا الانسانية ، فالعلوم تنشأ ثم تدرس . وكذا الصنائع وأمثالها . الحسب من العوارض التى تعرض للآدميين فهو كائن فاسد لا محالة .. » . وقد سمى ابن خلدون هذه الأطوار بانيا ، ومباشرا له ، ومقلدا ، وهادما فى أربعة أجيال على الأعم الأغلب . فالجيل الرابع فى رأيه يقصر عن طريقة آبائه جملة ، ويضيع الخلال الحافظة لبناء مجدهم ويحتقرها ، ويتوهم أن ذلك البنيان لم يكن بمعاناة ولا تكلف ، وانما هو أمر وجب لهم منذ أول النشأة بمجرد انتسابهم الى عرق خاص . وهكذا يكون الترف والانصراف الى الشهوات سبيلا الى سقوط الحضارات ، فاذا تم للمجتمع كل ما يتطلع اليه من تحضر ، وما يصاحب ذلك من رفاهية واسترخاء ، فان ذلك يكون مؤذنا فى رأى ابن خلدون بختام حلقة حضارية فى تاريخه ، « فعلى قدر ترفهم ونعمتهم يكون اشرافهم على الفناء فضلا عن الملك ، فان عوارض الترف والغرق فى النعيم كاسر من سورة العصبية التى بها التغلب » . المقدمة ، ص ١٤١ .

(٢٥) انظر فى ذلك مثلا كتاب الغزالى ، تهافت الفلاسفة بتحقيق د. سليمان دنيا ، وكتاب : المنقذ من الضلال .

(٢٦) المقدمة ، نفسه .

(٢٧) دائرة المعارف الاسلامية ، مادة : تاريخ •

(٢٨) د• جمال زكريا قاسم ، عبد الرحمن الجبرتي : مسيرة وتقييم من أعمال ندوة عبد الرحمن الجبرتي وعصره ، ١٩٧٤ ، ص ١٢

(٢٩) نفسه ، والنص عن عجائب الآثار ، ج ٣ ، ص ٢٣٣

(٣٠) المختار من تاريخ الجبرتي ، اختيار محمد قنديل البقل ، ص ٢

(٣١) يوهان هويزنجا : اعلام وأفكار – نظرات في التاريخ الثقافي ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، ص٢١

(٣٢) نفسه ، ص ٢٨

(٣٣) اعلام وأفكار ، نفسه ، ص ٩٤ •

(٣٤) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ج ١ ، ترجمة الدكتور امام عبد الفتاح امام ، ص ٥٨ •

(٣٥) انظر في عرض هذه النظرية ونقدها ، كتاب نيقولا تيماشيف ، نظرية علم الاجتماع ، ترجمة د• محمود عودة وآخرين ، ص ٩١

(٣٦) راجع نقدا لهذه النظرية مع الاستشهاد بالأمثلة التاريخية في كتاب أرنولد توينبي ، مختصر دراسة التاريخ، ج ١ ، ص ٩٨

(٣٧) ف • كيلي : المادية التاريخية ، ترجمة احمد داود ، ص ٢٣٨ فما يلي •

(٣٨) راجع نقد د• أحمد محمود صبحي لهذه النظرية في كتابه : « في فلسفة التاريخ » ، اذ يرى أن هذه النظرية يسودها منطق الحتمية القاسية التي تنعدم فيها حرية الارادة الانسانية ، فالقوى الاقتصادية بحسب تفسيرها اقوى من سيطرة الأفراد ، بل ارادة الطبقات ، وفي هذا يقول كارل بوبر : « ان منطق الحتمية يسود سار التاريخ هذا يعني أنك لن تستطيع أن تحقق شيئا من أحلامك أو ما يدور بفكرك ، لأنه لا تأثير لأية خطط لا تتمشى مع تيار التاريخ الرئيسي •• وان الانتقال من عالم تقاسي فيه البشرية الى عالم الحرية والعقل يستحيل أن يحققه العقل ، وانما تحققه الضرورة اللازمة وقوانين التطور » ، ص ٢٤٠ •

(٣٩) انظر كتاب في فلسفة الحضارة ، ص ١٨٧ فما يلي

(٤٠) اشبنجلر ، تدهور الحضارة الغربية ، ج ١ ، ص ٣٩ •

(٤١) توينبي نفسه ، ص ٢٣٢ •

(٤٢) في فلسفة الحضارة الاسلامية للمؤلف •

(٤٣) توينبي ، نفسه •

(٤٤) الدكتور علي زيعور ، الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ، ص ٢٩١ •

(٤٥) أرنست كاسيرر : في المعرفة التاريخية ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، ص ٩٥ •

الدكتور عز الدين فوده



التراث السياسي

في رسائل إخوان الصفاء

الدعوة السياسية :

لا ريب أن رسائل اخوان الصفاء هي من أهم وثائق التراث الاسلامي ، ان لم نقل التراث العالمي كله ، بما تمثل من التقاء تيارات متعددة وروافد مختلفة للفكر الانساني في عصر الحضارة الاسلامية • فمن فلسفة يونانية بصورتها الهيلينستية الى آداب هرمسية (١) وآراء غنوصية (٢) ، وآثار ثقافات فارسية وهندية (٣) ، وغيرها من أنواع المعارف والعلوم وألوان الفنون التي أرادوا بها تنشئة اتباعهم على هوى عقيدتهم ، وترغيبهم في العلم الباطن الموروث لدى أئمتهم **« لأن الأنبياء خزان علم الله ، والأئمة وارثو علم النبوات (٤) »** جاء في الرسائل : **« اننا نورد في كتبنا ورسائلنا ما يكون فيه تزكية للعقول وتنبيها للنفوس ، فاخذنا من كل علم بقدر ما اتسع له الامكان واوجبه الزمان (٥) » « وانما اردنا بما ذكرناه ونذكره تلقيح عقول اخواننا ، ايدهم الله ، بالمعارف ، وتحريضهم على النظر في كل العلوم والمعارف بمبادىء الصنائع وكيفياتها ، ليكونوا علماء حكماء ، ويفارقوا الجهل وصفاته ، ويتخلصوا من أهله وآفاته ، ويرتقوا الى عالم العقل وخيراته ، وينالوا درجة العلم وبركاته » (وما أكثر الناس ولو حرصت بمؤمنين) (٦) • « وبالجملة ينبغي لاخواننا ، أيدهم الله تعالى ان لا يعادوا علما من العلوم ، أو يهجروا كتابا من الكتب ، ولا يتعصبوا على مذهب من المذاهب ، لأن رأينا ومذهبنا يستغرق المذاهب كلها ، ويجمع العلوم جميعها » • (٧)**

وبالأحرى ، ان هذه الرسائل بما انتشر فيها من آراء مختلفة تمثل اتصال الفكر الاسلامي وتأثره بالتيارات الأجنبية وبما شاع فيها من اتجاهات باطنية « تجعل لكل ظاهر باطنا ، ولكل تنزيل تأويلا » ، تستهدف في الاساس اشباع رغبات مزيج غريب من المخاطبين بها ، على اختلاف مستوياتهم الثقافية ، وتفهم مصادر تذمرهم السياسي والديني والاجتماعي

وجذبهم الى موالاة الدعوة الاسماعيلية ، وجمعهم تحت الحجاب استرى الكثيف الذى يتخذ « التقية » درعا يقيهم دون أن تصل اليهم أيدى الساعين من دولة « أهل الشر » (٨) • وهى بهذا تقدم محاولة متسقة لمزج عديد من الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان ، ومحاولة التوفيق بين أفكارها ، لتكون سبيلا الى التنشئة السياسية ، والدعاية المتدرجة على أسس نفسية وفلسفية ، من الاشارات المرموزة والتأويلات المخصوصة التى لا يصل الى باطنها ، بعد الوقوف على ظواهرها الا المرتاضون من الائمة المعصومين وحدهم • تقول الرسائل: « وقد قلنا لك فى رسالة كيفية الدعوة : ان لنا كتبا لا يقف على قراءتها غيرنا ، ولا يطلع على حقائقها سوانا ، ولا يعلمها الناس الا من قبلنا ، ولا يتعلم قراءتها الا من علمناه فلا يعرف صور حروفها الا من عرفناه » • « اذ عادتنا جارية على أن تكسو الحقائق ألفاظا ، وعبارات واشارات •• » (٩)

وعلى ضوء هذا الاعتبار نرى الرسائل تمثل واقعا سياسيا مقنعا « بالتقية الضرورية » التى اتخذت الفلسفات والعقائد والكتب المقدسة لجميع الأديان حجابا تخفى خلفه فكرها السياسى ، وأساليب الحركة الاسماعيلية فى نشر الدعوة وترتيب الدعاة ، وتزويدهم بالارشادات التى تدرك طبائع الناس وأحوالهم ، على اختلاف بيئاتهم وطبقاتهم وطوائفهم ، تمهيدا لدور الكشف وظهور الامام القائم ، وبناء المدينة الروحانية « دولة أهل الخير » التى لا يستقيم لها عود الا بتعبير خلافة بنى العباس « دولة أهل الشر » تقول الرسالة الجامعة : « وقد أقمنا لكل طائفة من طوائف الأمم قوما يدعونهم الى رأينا ، ويدلونهم علينا ويعرفونهم بقدومنا ، ويعدونها بظهور امرنا ،وخروج مهدينا ، وقيام قيامتنا ، وطلوع شمسنا وخروجنا من كهفنا • فاذا كان ذلك كذلك ، فيجب الآن أن نأخذ فى بناء المدينة التى تضم شملنا ، وتجمع جملتنا ، ونتخذها دارنا،ونجعل فيها قرارنا،ومن استجاب الينا» (١٠)

وعلى هذا ، فالرسائل من الناحية الفلسفية المحض لا تمثل نسقا فلسفيا ، أو وجهة نظر فلسفية موحدة ، فهى لا تضمن فلسفة اسلامية أصيلة ، ولكن محاولة لمزج العقائد الاسلامية وتلوينها بالفلسفات الغريبة ، ومحاولة التوفيق بينها ، خدمة لأغراض الدعوة السياسية • فالناس فيها مدعوون أن يأتوا باب العلم ـ وهو الأمام ـ لطب نفوسهم بهذه المجموعة المختلطة من أقوال الحكمة اليونانية (أفلاطون وأرسطو وغيرهما) ونواحى الفلسفة الغنوصية من أفلاطونية محدثة وفيثاغورية جديدة ، هى فى مجموعها أبعد ما تكون عن الروح الفلسفى •

ولعل الرسائل بما حوت من تناقضات فكرية تتمثل فى نقض كل ما يتعارض مع أفكار أصحابها السياسية (كاستخدامهم للعقل ومبادىء الاعتزال التى دخلت فى صميم المذهب الاسماعيلى (١١) ، ثم رفضه فيما يتصل بالامامة وقضية خلق القرآن)(١٢) لتوضح المشكل الصعب،والتناقض الصريح ، الذى وقع فيه أمثالهم من مفكرى الحركات المضطهدة ، بين الجدلية اليونانية والغنوصيات المتعددة المعبرة عن همومهم وقلقهم ، وبين اعتقاداتهم الظاهرة أو الباطنة التى يخيم عليها الحجاب لسلامة النفس والعرض والمال •

الدين والسياسة :

على أن الدارس لهذه الرسائل ما يلبث أن يلمسه الاحساس بما تمثله من يقظة للفكر الاسلامى فى عصر الحضارة الاسلامية ، التى أبدعت علومها الذاتية ـ كعلوم القرآن والحديث والفقه والكلام وغيرها من العلوم الأدبية والانسانية ـ وأضافت اليها المنطق وطرائق الجدل واعتماد العقل والتأويل ، التى أخضعت للنظرة الفلسفية بعض مشاكل الوجود والوحى والمعرفة والايمان ، وأيقظت روح النخبه الاسلامية وأثارت قلقها حول الأحداث السياسية والدينية التى هزت الأمة ، وأصبحت مصدرا من مصادر اختلاف الفرق وتعددها ، واتخاذ المخالفة منهم طريقا تدل على أصالة تبنيهم لمواقف مسبقة ، هى من طرائق ثقافتهم الأولى، وأساليب جدلها الدينى ، فكان من العلماء من سلم بالأمر الواقع ، وقبل الحكم الأموى والخلافة العباسية ، وانصرف الى تحقيق العلوم الشرعية•وكان منهم من وقف موقف الاعتزال بهدف ممالأة أى حكم قائم ، وعدم حصر الفسق فى طرف بعينه من أطراف الخلاف حول أحقية الخلافة • ومنهم من لم تتعمقه المثالية الاسلامية ، واشتد به الطموح الى دراسة الفلسفات والغنوصيات اليهودية والمزدكية ، وتلقيح عقيدته بشتى مصادر البحث والتأويل والاستبطان ، وصياغة العقيدة الاسلامية صياغة عقلية •

والحقيقة أن هذا التأثير لم يكن تسللا فكريا أو شعوبيا للكيد للحكم السنى ، بقدر ما كان دورا طبيعيا من أدوار حركة تشكيل البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمع الاسلامى ، بفعل الحضارات والاعراق الاجنبية التى دخلت الاسلام وهى تحمل كل ألوان التأثير وضروب التفكير • وشمل هذا التأثير حركة منظمة يدعمها الحكم لنقل أنماط النظام البيزنطى فى عهد الأمويين ، والنظام الساسانى والايرانى عامة فى عهد العباسيين هدفه فى ذلك ايجاد نظام سياسى اسلامى يستقى من التراث السياسى والادارى وفلسفة الحكم للامبراطوريات البيزنطية والفارسية التى ولت هاربة أمام جحافل العرب فى البلاد التى بسطوا عليها سلطانهم • ومن هنا اتجه المفكرون الى التراث السياسى والفلسفى للشعوب المجاورة يستلهمونه أو ينقلون عنه فى كتابة المؤلفات التى توفق بين الحكمة والايمان ، ويعتمد عليها فى تثقيف وتربية الأمراء وسياسة الملك وتدبير أمور الرعية ، مهما بدت غريبة عن الاسلام ، وتجلت شبهها فى قيام دولة لا تجسد الشريعة •

فقد كادت حرية الاعتقاد أن تكون مصونة ، والجهر بها لا يمس بسوء ، ولا يصل اليها أحد بمكروه ، اللهم الا ما كان معزوا الى التفكير السياسى فى شأن الخلافة والملك ، والطعن فى أحقية البيت الحاكم ، سواء فى ذلك أهل السنة أو غيرهم من الفرق الخارجة والمخالفة .

فكان من الضروري والحال هذه أن تنكمش كل فرقة على نفسها ، وتستبطن امرها ، وتصل حبلها الممدود الى حوض العلم والمعرفة عند ائمتها ودعاتها (١٣) وتتخذ العقائد الفلسفية ، والحكم والاساطير الرمزيـــة ، حجابا يدفع عن اعتقادها الظنون بمخالفة دستور الحكم فى حرية الاعتقاد ، كما حدده قول عبد الملك بن مروان : « أنا اتحمل كل لعبة ، الا نصب راية ، وانتحال دعوة ، وصعود منبر • »

مثل هذه الاحداث والمواقف أصبحت مصدرا من مصادر الغضاضة والحذر من عيون الدولة وعمالها • وأصبح لابـد لها من استحداث الحلول العملية والنظرية ، واستلهام ضروب التقية بالعقائد الفلسفية ، التى عولت عليها الفرق والمذاهب المعارضة فى آرائها الدينية ، وحملتها على تأويل النصوص التى تثير الافتتان ، والتى استهدفت أساسا أغراضا سياسية حول اقرار شرعية الحكم والخروج عليه ، حتى أشاعت الخلط بين التفكير السياسى والاجتماعى وبين التفكير الدينى •

فلا فصـــل بين الدين والسياسة حيث كان الواقع فى الوطن العـــربى الاســـلامى يفرض « التقية » بالدين درءا لعواقب الظهور بالسياسة فى مواجهة الحكم الثيوقراطى من جانب ، ولعدم الوضوح الذى يفرضه هـــذا الواقع على النشاط السياسى فكرا وعملا من جانب آخر • وحيث كانت الظاهرة العامة فى الحياة الاسلامية من هذا العصر – فى أعقاب الخلافة الرشيدة – هى فقدان الحرية فى التفكير السياسى ، على الوجه الذى أوضحناه•وكانت هذه الحرية ضرورية ولاشك فى التفكير والممارسة لكل فكر ســياسى يريد أن يخرج عن نطاق الغيبيات والأساطير والخوارق (كليلة ودمنة ، ورسالة الحيوانات لاخوان الصفاء) (١٤) أو النصائح (الأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع) والأخلاقيات والســياسات النفسية (تهذيب الأخلاق لمسكويه) وأعمال اليوتوبيا (حتى ابن يقظان لابن سينا وابن طفيل) ومحاولة تجسيد الأحكام الشرعية فى دولة مثالية بعيدة عن الواقع (الأحكام السلطانية للماوردى وأبى يعلى) ، التى عجت بها الكتب الاســلامية – المنقولة والمحدثة – ، وأن يرفض الاذعان للحكم الجائر ، ولا يتقى الطريق الى مقـــاومة الظلم ، ما دام يستهدف التغيير وطلب الحكم •

وتصل هـــذا المزج والخلط بين قيم الدين ومفهـــوم السياسة لدى الشعوب السامية عامة ، وفى الحيـــاة العربية الاسلامية بصفة خاصة، فى أن الدين (بكسر الدال) قد أصبح يأتى لغة واصطلاحا لمعان شتى تشمل كل مظاهر الحـــكم والسلطان • فالدين يقام للطاعة (١٥) والجزاء ، وأســتعير للشريعة • والدين يعنى القضاء «ولا تأخذكم بهما رأفة فى دين الله » ، ومنـــه يأتى « بيت الدين » بمعنى مكان الحكم ومركز القضاء ، كما يعنى الملة « ورضيت لكم الاسلام دينا » • وقالوا « الدين السياسة ، والديان السايس ، يقال دانة أى ساسة » كما جاء فى الحديث الشريف « المؤمن من دان نفســه » أى ساسها (١٦) •

وليس هنا مجال الاستطراد فى اضافة هذه المعانى او الدخول فى الأقوال الراجحة والمرجوحة لأحكام هذا الباب ولا سيما فى البحث حول ظهور « السياسة الشرعية » فى عصر تغلب المغول على ديار الشام ، وقدوم الوافدية منهم الى مصر، وسكناهم « اللوق » على عهد الظاهر بيبرس ، فقضى لهـم فى بعض الأحكام بالمصلحة والفراسة ، وبسطوها على ترجيح العقل وعدم مخالفة تكاليف الشرع ، حتى ضاق قوم بالتوسع فى الأحكام بالسياسة والبحث فى مسائلها كى لا تكون ذريعة الى المظالم ، وقصور الفهم عن ادراك رخصة الشرع الشريف وخرج فقيه جليل كابن نجيم المصرى فى آخر كتاب الحدود من البحر الرائق يعلن محجته بقوله : « ولم أر فى كـلام مشائخنا تعريف السياسة»• ونفى المقريزى فى باب السياسة من الخطط أن تكون الكلمة عربية ، وردها اصطلاحا واشتقاقا الى « ياسة » أحكام المغول ، حتى أضاف اليها العرب الســين فغدت « سياسة » ؟!

مجمل القول ، أن الدارس لتاريخ الفكر الاســلامى يرى الدين والسياسة وجهى عملة واحـدة فى عصور الحياة العربية والاسلامية العامة ، وأن نفاذ الثقافات والدعـــوات الأجنبية الى احدهما قد أصبح وسيلة مرنة لخدمة الوجـــه الآخر ، بل وسيلة الى « التقية الضرورية » التى تستخـــدم العقائد والأفكار والخوارق التى غصت بها ديانات الشـــرق القديم طورا ، ودقائق المشـــكلات الفلسفية التى اختلطت بالمباحث الكلامية طورا آخر ، لاخفاء أفكارها وأغراضهـــا السياسية •

فالدعوة الى الجبرية السياسية تسترت بالدعـــوة الى الجبرية الدينية التى لقنت الناس أن الخلافة الاموية قدر الهى لا منازعة فيه • والدعوة القدرية الى ما يقتضيه الاختيـــار وحرية الانسان قد أصبحت تخفى وراءها عند الزيدية – ان لم يكن عند المعتزلة أيضا – دعوة الى الانقضاض بالثورة والخروج بالسيف • والدعوة الى الاعتصام بالمهدية فى الفكر الشيعى • والاكتفاء بطاعة امام منتظر – غائب أو مستتر – هى على خيالها الناهل من تراث الفرس ومذاهب الشرق القديم ، دعـــوة منطقية الى التزام « التقية » ، والرضا بالامامة الفعلية ، ينفذ من خلالها الدعاة الى السيطرة على الاتبـــاع ، واستغلالهم فى مطامعهم السياسية •

المصادر الفكرية للرسائل :

ولا شك أن الأحداث السياسية والانقلابات الاجتماعية التى عاصرها مفكرو الاسلام ، قد أصبحت مصدرا من مصادر تفكيرهم ، وموضوعا أساسيا من الموضوعات التى التحمت فيها الثقافة العربية وحضارة الاسلام بالفلسفات الغريبة ، والأفكار التى عارضت – ان لم تكد – للاسلام السنى ، وارادت أن تسلك مسلك الثورة عليه •

ولعل رسائل اخوان الصفاء تثبت من خلال الدراســـة المتانية الواعية لنصوصها ، ومن خلال مقارنتها برســـائل ومجالس ومناظرات دعاة الفاطميين المعاصرين لها ، أو السابقين عليها ، بحكم القول الســـائد أنها قد وضـــعت فى مرحلة الاستتار ، فى القرنين الثالث والرابع الهجرى ، تثبت انها تنتسب لهذه الفلسفات والعقائد التى اتصلت بالفكر الاسلامى وامتزجت بمكوناته ، حتى أصبحت فى عقائد أصحابها وجهين لحقيقة واحدة • تقول الرسائل : «واعلم أيها الأخ أننا لانعادى علما من العلوم،ولا نتعصب على مذهب من المذاهب ، ولا نهجر كتابا من كتب الحكماء والفلاسفة مما وضعوه وألفوه فى فنون العلم ، وما استخرجوه بعقولهم وتفحصهم من لطيف المعانى • واما معتمدنا ومعولنا وبناء أمرنا فعلى كتب الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين ، وما جاؤوا به من التنزيل ، وما القت اليهم الملائكة من الأنباء والالهام والوحى » (١٧) وفى موضع آخــر : « وذلك أن العمل بالشريعة الناموسية ، والقيام بواجب العبادة فيها ، ولزوم الطاعة لصاحبها ، اسلام ، والعمل بالعبـــادة

العلسفية الالهية (الاقرار بتوحيد الله عز وجل) ايمان · ولا يكون المؤمن مؤمنا حتى يكون مسلما · والاسلام سابق على الايمان كما قال الله تعالى على لسان رسوله صلى الله عليه وسلم مخاطبا الاعراب المنافقين من أهل الشريعة الذين كانوا يظهرون الايمان ويكتمون النفاق قالت الاعراب « آمنا قل لم تؤمنوا ولكن قولوا أسلمنا ولما يدخل الايمان فى قلوبكم » (١٨) وضربوا بسقراط الحكيم مثلا فى توافر شروط الايمان وخصال المؤمنين ، وهو الرضاء بالقضاء والقدر : « وذلك ان هذا الحكيم أوجب عليه القاضى القتل بشهادة العدول ، وانه واجب عليه القتل بشبهة دخلت على القوم ، فانقاد سقراط للقتل طيبة به نفسه » · (١٩)

سئل أبو حيان ، فى الامتاع والمؤانسة ، عن شيخهم زيد ابن رفاعة فقال : « هناك ذكاء غالب ، وذهن وقاد ، ويقظة حاضرة ، وسوانح متناصرة ، ومتسع فى فنون النظم والنثر ، مع الكتابة البارعة فى الحساب والبلاغة ، وحفظ أيام الناس ، وسماع للمقالات ، وتبصر فى الآراء والديانات ، وتصرف فى كل فن : اما بالشدو الموهم ، واما بالتبصر المفهم ، واما بالتناهى المفحم ·· وقد أقام بالبصرة زمانا طويلا ، وصادف بها جماعة جامعة لأصناف العلم وأنواع الصناعة ، منهم أبو سليمان محمد بن معشر البيستى ، ويعرف بالمقدس وأبو الحسن على بن هارون الزنجانى ، وأبو أحمد المهرجانى والعوفى وغيرهم ، نصحبهم وخدمهم · وكانت هذه العصابة قد تآلفت بالعشرة ، وتصافت بالصداقة ، واجتمعت على القدس والطهارة والنصيحة ، فوضعوا بينهم مذهبا زعموا انهم قربوا به الطريق الى الفوز برضوان الله والمصير الى جنته ، وذلك انهم قالوا : الشريعة قد دنست بالجهالات ، واختلطت بانضلالات ، ولا سبيل الى غسلها وتطهيرها الا بالفلسفة ، لأنها حاوية للحكمة الاعتقادية ، والمصلحة الاجتهادية ·

« وزعموا انه متى انتظمت الفلسفة اليونانية والشريعة العربية فقد حصل الكمال · وصنفوا خمسين رسالة فى جميع أجزاء الفلسفة : علميها وعمليها ، وأفردوا لها فهرستا ، وسموها رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، وكتموا أسماءهم وبثوها فى الوراقين ، ولقنوها للناس ، وادعوا انهم ما فعلوا ذلك الا ابتغاء وجه الله عز وجل وطلب رضوانه ، ليخلصوا الناس من الآراء الفاسدة التى تضر النفوس ، والعقائد الخبيثة التى تضر أصحابها ، والأفعال المذمومة التى يشقى بها أهلها ، وحشوا هذه الرسائل بالكلم الدينية والأمثال الشرعية والحروف المحتملة والطرق الموهمة ·

· « ·· وهى مبثوثة من كل فن نتفا بلا اشباع ولا كفاية ، وفيها خرافات وكفايات وتلفيقات وتلزيقات ، وقد غرق الصواب فيها لغلبة الخطأ عليها ·· ظنوا انهم يمكنهم أن يدسوا الفلسفة ـ التى هى علم النجوم والأفلاك والمجسطى والمقادير وآثار الطبيعة ، والموسيقى التى هى معرفة النغم والايقاعات والنقرات والأوزان ، والمنطق الذى هو اعتبار الأقوال بالاضافات والكيفيات ـ فى الشريعة ، وأن يضموا الشريعة للفلسفة » ·

ففى الرسائل تبدو فلسفة الحكمة اليونانية ممتزجة بسنة الشريعة والوحى الاسلامى (٢٠) ، معتمدة فى ذلك على تاويل الآيات القرآنية والاحاديث النبوية ، وأقوال الائمة ودعاتهم ـ مزجا بين الشريعة والاستدلال ، أو رغبة فى التوفيق بينهما لصالح الدعوة الاسماعيلية · كما تجمع الرسائل فى مواضع كثيرة بين تعاليم الانبياء ، ابراهيم ويوسف والمسيح ومحمد ، عليهم صلوات الله وسلامه ، وبين أقوال الفلاسفة الحكماء ، كسقراط فى المحاورات ، وفيثاغورث فى الرسالة الذهبية ، وبلوهر فى حديث الملك لوزيره (٢١) !! بل تبدو الشبهة أكثر وضوحا لدى روايتهم للحديث الغريب : « أنا ارسطا طاليس هذه الأمة » (٢٢) أو قولهم : « فقد روى انه ذكر فى مجلس النبى ، صلى الله عليه وسلم ، أرسطا طاليس فقال النبى عليه السلام : « لو عاش حتى يعرف ما جئت به لاتبعنى على دينى · » (٢٣)

ومن ذلك أيضا ، نرى استخدامهم فى الرسائل فكرة الروح فى مقابل العقل فى تحصيل المسائل الالهية ، وذمهم للمعتزلة « طائفة من المجادلة » ـ على الرغم من علاقتهم بأصول الاعتزال ـ هو ثمرة مقالات هرميس فى التوحيد ، التى تأثر بها الصوفية ، واستعان بها المشتغلون بالدراسات الهيلينية ، واعتنقها الشيعة ، وخاصة فيما يتعلق بالسر الموضوع بينهم ، الذى لا يطلع عليه أحد غيرهم · وكذلك فكرة « السرب » أو السرداب الذى يختفى فيه الامام الغائب عند الشيعة الامامية والامام المستور ـ ولكنه قائم ـ عند اخوان الصفاء الاسماعيلية وفكرة « اللوح المحفوظ » التى عبر عنها دعاة الفاطميين فى سجلاتهم ، و « دورات التاريخ والسنين » التى يقوم على كل دور منها على رأس كل ألف سنة « نبى ملك عالم مستخرج مبتدع » أو مهدى منتظر ، هو الامام الاسماعيلى المستتر ، أو « السوبرمان » المخلص والمنقذ والقائد السياسى الملهم ، المعبر عنه فى الرسائل « بسيد اخوان الصفاء المؤيد بوسع الطاقة فى المعارف » ·

تقول الرسائل : « ومن الشيعة من يقول ان الأئمة يسمعون النداء ويجيبون الدعاء ، ولا يدرون حقيقة ما يقرون به وصحة ما يعتقدونه · ومنهم من يقول ان الامام المنتظر مختف من خوف المخالفين ، كلا بل هو ظاهر بين ظهرانيهم يعرفهم وهم له منكرون كما قيل :

يعرفه الباحث من جنسه ... وسائر الناس له منكر(٢٤)

واستفاد الاخوان من تعاليم هرمس فى حساب السنين والازمان ، وعلم الفلك والنجوم ، وتمدين المدائن وتعليم العلوم والصناعات · وجاء ذكره مرارا باسم هرمس ـ ادريس بما يفيد تأكيد الجانب الدينى والروحى لهذه التعاليم التى تتسق مع صميم الروح العربية الاسلامية ، فى مواجهة الدهريين والزنادقة وأصحاب العقائد الوثنية (٢٥) ·

ولعبت الآراء الغنوصيه بألوانها الزرادشتية واليهودية وآثارها فى الأفلوطينية المحدثة والفثيا غورية الجديدة دورها فى وضع هذه الرسائل · فعن طريق الفكر الغنوصى فى استشراف آفاق المعرفة الوجدانية ، والتأمل والتوسل بنوع من الكشف الباطن لا يستند الى الاستدلال والبراهين العقلية أراد أصحاب الرسائل أن يثبتوا معرفة الائمة بعلوم باطنية لا يعرفها الا هم ، لأنهم أصحاب الولاية المخصوصة ، وأهل بيت الرسالة ·

« ان للكتب النبوية تاويلات وتفسيرات غير ما يدل عليه ظاهر الفاظها ، يعرفها العلماء الراسخون فى العلم · فليسال الملك أهل الذكر » « لأن أكثر كلام الله تعالى وكلام انبيائه واقاويل الحكماء رموز لسر من الاسرار مخفيا عن الأشرار ، وما يعلمها الا الله تعالى والراسخون فى العلم · وذلك ان القلوب والخواطر ما كانت تحمل فهم معانى ذلك ، ولهذا قال عليه الصلاة والسلام « كلموا الناس على قدر عقولهم » ، وافشاء سر الربوبية كفر (٢٦) ·

وعقد الاخوان لفلسفة الفيض الأفلوطينية ـ وان نسبوها الى فيثاغورث (٢٧) عدة مواضع من رسائلهم · فلكل موجود سبب وجد عنه ، حتى ترتد سلسلة المعلمين والائمة الى معلم واحد فى النهاية ، هو الله عند الأنبياء ، والعقل الاول عند الفلاسفة ، ومهما يكن السبب الذى التمس الأخوان من أجله الأخذ بنظرية الفيض ، فقد وصل بها أخوان الصفاء الى أفظع النتائج · فالفيض دائم وباق ومستمر لتسلسل الرياسة فى ذوى الرياسة » (٢٨) ، ولم تغلق دائرته على الاطلاق ، بمعنى أن محمدا صلى الله عليه وسلم لم يكن فى مذهبهم هذا خاتم الأنبياء ، ولا آخر من يمثل الوحى الالهى ·

فاذا أضفنا الى ذلك ، كيف أنأخوان الصفاء قد اتخذوا فلسفة فيثاغورث ، وبراهين مدرسته العددية والهندسية ، أساسا لفلسفتهم الدينية ، حتى أصبح علم العدد فى نظرهم علما اليها له اهميته فيما يتعلق بمسألة الامامة والمدينة الفاضلة (٢٩)،وقوام كل فلسفة تتصل بالعقيدة وعلم التأويل كما انهم اتخذوا التناسخ فى الموجودات ، أساسا لمعرفة التأويلات الخفية او الجهل بها ، لعرفنا الى أى مدى ابتعدوا فى صورتهم الفلسفية عن روح الاسلام ، وانتهوا الى مذهب فى المعرفة يتصل بالغنوصيات المتعددة ، وبخاصة غنوص الفيثاغورية والافلوطنية المحدثة · « واعلم أن للكتب الالهية تنزيلات ظاهرة هى الالفاظ المقروءة المسموعة ولها تأويلات خفيه باطنة ، وهى المعانى المفهومة المعقولة ·· فمن وفق لفهم معانى الكتب الالهية ·· فان تلك النفوس هى التى اذا فارقت الجسد ارتفعت الى رتبة الملائكة التى هى جنات لها ·· ومن لم يرشد لفهم تلك المعانى ، ولا اجتهد فى العمل بسنة الشريعة ، ولا الدخول فى أحكامها ، ولا الانقياد لحدودها ، فان تلك النفوس اذا فارقت الجسد انحطت الى البهيمية التى هى دركات لها ، وهاوية تهوى فيها ، كما قال تعالى : « لها سبعة أبواب لكل باب منهم جزء مقسوم » · والى هذا اشار بقوله : « فأما ان كان من المقربين فروح وريحان » الى قوله : وتصلية جحيم » (٣٠) على ان الرسائل ، وقد ضمت كل هذه الأفكار المتناثرة بين طياتها ، وعلى اختلاف مضامينها وما بها من تناقضات عقائدية أو فلسفية ، تبدو كعمل جماعى فريد يندر أن يوجد مثله فى التاريخ الاسلامى كله · فهو لا يبدو كمجموعة مفككة الأواصر ، بل كدائرة معارف ذات هدف واضح ، وتخطيط محكم ، لجماعة من البشر بدافع من عقيدتهم الدينية والسياسية التى تأصلت فى نفوسهم وأخذت عليهم مشاعرهم ، فأرادوا أن يمهدوا لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية المحيطة بهم ، بأن يستبدلوا « مملكه الأرض » أو « دولة أهل الشر » بأوضاع جديدة هى فى نظرهم « مملكة الله » أو « دولة أهل الخير » ، و ان شئت فقل « المدينة الفاضلة » التى يمكن أن تحقق السعادتين : سعادة الدنيا وسعادة الآخرة ·

على ان الرسائل وان عرفت بكونها تجمع بين المعارف الفلسفية والعقائد الايمانية فنادرا ما نظر اليها على انها رسائل سياسية ، وأحد هذه الأسباب أن جزءا يسيرا جدا من الرسالة الجامعة هو الذى يعالج أمورا سياسية عملية (٣١) وثانيها انه مما يثير الدهشة أن هذه الموسوعة الجامعة للعلوم والمعارف بأسرها ـ كما عرفت فى القرن الرابع الهجرى العاشر الميلادى ـ ليس من بينها رسالة خاصة فى علم السياسة بصورة حقيقية(٣٢) كالذىعرض لهبعض معاصريهمولاسيما المعلم الثانى الفارابى (المتوفى سنة ٣٣٠ هـ ـ ٩٥٠ م) ، حتى قال البعض أن اخوان الصفاء لم يكن لهم كثير اهتمام بالنشاط السياسى ، ومن ثم لم يكن لهم برنامج للعمل السياسى ، أو فلسفة تستهدف مضمون السياسة بالمعنى الصحيح ، وذلك على الرغم من أن بعض اتباعهم كانوا من بين الثوار العاملين من أجل الوصول الى السلطة السياسية ، أو ان شئت فقل من بين الذين خاضوا غمار الصراع السياسى ضمن القوى السياسية المتناحرة فى ذلك العصر ·

على اننا لو طرحنا مضمون هذه الرسائل جانبا ، فان الظروف التاريخية والاجتماعية التى أحاطت بجمعها وتأليفها ـ بالاضافة الى ما قدمناه من مفاهيم استوثقت من نصوص الرسائل المتناثرة ذاتها ـ لتؤكد أنه كان للاخوان فى وضع هذه الرسائل أهداف سياسية ، الامر الذى يثير تفسير كتاباتهم ورسائلهم تفسيرا سياسيا مضمونه ثلاث قضايا رئيسية ، اولها تصور البيئة ونقد الظروف الاجتماعية والاقتصادية ، وثانيها تناول الفرضيات الفلسفية والأسس النظرية لفلسفة الاخوان المثالية والاجتماعية على حد سواء ، وثالثها وعلى ضوء هذه الفلسفة المثالية والواقعية لرسائل الاخوان تناول مفهوم الدولة المثالية التى يأملها الاخوان ، وانعكاسها على التجارب العملية لدولة الواقع الفعلى ـ دولة أهل الشر ـ ومفاهيمها السياسية فى صدد نظرية الخلافة والامامة ، ونظراتهم فى المفاهيم السياسية للحياة الاجتماعية من خلال مفهوم واضح لماهية الاجتماع السياسى بين البشر ، وهى النظرية التى سبقوا بها غيرهم من كتاب المسلمين امثال ابن تيمية فى مطلع منهاج السنة وفى كتاب الحسبة ، وامثال ابن خلدون فى مقدمته عن أحوال البشر والعمران الاجتماعى والسياسى ·

نقد الواقع السياسى والاجتماعى :

فهناك فى الرسائل ما يشير الى أن جماعه الاخوان كان لهم اهتمامهم الشديد بالأحوال الاجتماعية ، وأنهم كانوا يحرضون من خلال نقد تلك الاحوال على تمحيص جوانب الافلاس الروحى والسياسى فى المجتمع ، ويردونه الى الأسباب الاجتماعية والاقتصاديه ، والتناقض فى ظروف الطبقات الاجتماعية ، دون أن تفهم بمعزل عن الافتراضات الفلسفية أحيانا ، والرموز التى كانوا يستخدمونها اشارة الى المعنى الباطن ، بحيث أصبحت تعاليمهم عرضة لكثير من التفسيرات المتناقضة فى أغلب الأحيان · فمما لا شك فيه أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ادراكهم الشديد لأسباب وبواعث هذا الافلاس الروحى فى ظل الحكم السياسى القائم · كما كان لهم حرصهم الشديد على محاولة اجراء الربط بين وعى الانسان وارادته التى تساهم فى تحقيق حريته ، والتعبير عن المثل العليا النبيلة التى عبرت عنها الرسائل ـ كما جاءت فى تعاليم الانبياء والفلاسفة ـ وبين التنشئة السياسية للشباب وصغار السن من أجل دفعهم والتعويل عليهم فى انشاء مؤسسات سياسية (٣٣) أكثر صلاحية واتساقا مع المحيط الاجتماعى والطبيعى ·

فجماعة الاخوان ظهرت وترعرعت خلال احدى المراحل التاريخية الحاسمة من تاريخ الاسلام عندما كان المجتمع الاسلامى يواجه نوعا من الصراع الذى يهدد حياته السياسية والاقتصادية والأخلاقية ،وتتناحر فى داخله الطبقات الاجتماعية وتتفاوت أطره الثقافية والتربوية، فأخذ الاخوان يربطونبين هذه الأحوال التى يتغلب فيها أهل الشر على البلاد وبيناستتار ائمة أهل الهدى وأصحاب دعوة الحق · ولهذا أخذوا يتعاونون مع الاسماعيلية كحركة متطرفة راديكالية تناوىء الخلافة العباسية فى القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى) ، ان لم يكونوا منها او من بين أصحابها ·

وهكذا ظهر فى الرسائل تحليل سياسى عن مضمون الطبقات الاجتماعية وأقسامها الداخلية ، وان لم يكن من بين اهداف هذا التحليل خلق مجتمع لا طبقى هو ابعدما يكون عن فكرة العصر وظروفه • كما أصبح يشغل كتاب الرسائل أخلاق الناس وطبائعهم وصفاتهم • فالتجار لا يشغلهم الا جمع المال يضنون به على انفسهم ويمنعون الفقراء حقوقهم . واصحاب الدواوين يستغلون ذكاءهم وطول السنتهم فى نشر الخصال الرديئة • والوزراء والحكام يتصفون بالسفاهة والجهالة . والفقهاء والقضاة لا حساب عندهم للحق أو العدالة والخلفاء خير ما فيهم فاسق ظالم دفعا للفتنة واتقاء لاضطراب أمور الدولة (٣٤) .

وليس من شك فى أن هذه الأسباب والدواعى كانت تبطن ما كان عليه العرب والمسلمون من استعداد للفرقة والاختلاف والتناحر، كماتساعدفى اظهار هذا الخلاف وتعجيله وتقسيم الأمة الى فرق دينية وأحزاب سياسية متباينة ، لكل منها مقالاتها فى الدين والكلام والفلسفة السياسية . كما كان الخلفاء والأمراء ينصرون فريقا على فريق حتى نشأت المحن ، وعادت الفرق الى تناول السياسة العملية ، وانشاء التنظيمات السرية ، او اللجوء الى القوة والخروج بالسيف. ففرق تدافع عن نفسها بحد السيف، كما راينا حال القرامطة يغيرون على العراق، ويعترضون الحجيج، ويهجمون على مكة. وأخرى تقيم الدعوة بقوة الدليل ، وتعتمد على الأسرار المغيبة والوسائل المحجبة ، حتى قيل فى الفرق الباطنية ، والدعوة الاسماعيلية التى اقامت دولة العبيديين فى مصر وشمال أفريقية ، أنها اعتمدت على رسائل الدعاة ومكائدهم أكثر مما اعتمدت على السيف فى ساحة القتال •

ومن المعلوم أن فرقة الاسماعيلية كانت فى نفس الوقت ، الى جانب كونها حركة سياسية تسعى الى السلطة ، حركة دينية فلسفية اجتماعية سياسية تجتاح اقاليم الخلافة العباسية ، وتحالف معظم مفكرى الاسلام المضطهدين فى ذلك العصر ، خاصة من الفرس غير ذوى الميول الارثوذكسية المؤيدة للخلافة السنية العباسية ، وهم الذين تعاطفوا سرا حول هذا المشروع الفكرى فى اللحظة المناسبة لتاليف الرسائل فى فترة القلاقل السياسية والاجتماعية المشار اليها •

وغنى عن البيان أن نشوء هذه الحركة الفكرية ، وان شئت فقل السياسيه ايضا ، فى منطقة يسيطر عليها حكام اهل السنة أو الشيعة البويهيين من أعداء الفرقة الاسماعيلية ليس أمرا غريبا ، لأن هذه الحركة حين ظهرت قد ظهرت فى بؤرة مؤججة للصراع وحركات الاضطهاد والثورة الفكرية ألا وهى منطقة البصرة التى كانت تعج بمختلف التيارات الفكرية والحضارية والتى انهارت أمام جيوش الخلافة العباسية فيها عناصر البيئة الحضارية التجارية والزراعية والحرفية حتى لم يبق الا عناصر الثورة الفكرية يحمى تراثها جماعة اخوان الصفاء على وجه التحديد والتخصيص (٣٥) .

ألم تر كيف كان مسجد البصرة يعج بمختلف هذه الفرق والتيارات الفكرية ، وتأتلف فيه مجالس المناظرة الكلامية منذ أيام هشام بن عبد الملك ، واعتزال واصل بن عطاء الحسن البصرى وقد جلس معه نفر من أصحابه يبحثون فى الوعد والوعيد ، ويقررون أن فاعل الكبيرة ليس بمؤمن ولا كافر ، وأنهم لا يقبلون شهادة على ومعاوية على باقة من البقل• وألم تر كيف انتشرت هذه الفرق والمناظرات الجدلية ، الفلسفية والدينية•• والسياسية منها ، فى حواضر المسلمين على عهد العباسيين ، فرأينا الكلام يشتد نضوجه ، والثورات الفكريه العنيفة تملك الحياة العملية وتصرفها كما تشاء ، حتى أوقعت الفتنة بين أهل بغداد أنفسهم فى القرن الرابع وما بعده •

بل ألم تر كيف كان الناس يتسامعون الى أمر مكتوم يسير به دعاة الفاطميين منذ رأينا الاسماعيلية يؤسسون دولتهم بأفريقية ومصر ، وأن من دخل فى هذا الأمر لم يظهره ولا شيئا منه ، حتى أصبحوا يلقبون « بالاخوان الكتابيين » على حد تعبير القاضى النعمان فى كتاب افتتاح الدعوة • وأن أبا العلاء حين رحل من الشام الى بغداد كان يختلف الى ندوة عبد السلام ابن الحسين البصرى فى جماعة يتداعون بأنهم « اخوان الصفاء» اذا دعا الواحد منهم الآخر قال يا أخانا ، وكأنهم أعضاء مجمع سرى ، ولاسمهم دلالة خاصة على أمر يشيع لفظه بين الناس ولا يعلمونه • وفيهم يقول أبو العلاء :

واذا أضاعتنى الخطوب فلن أرى
لوداد اخوان الصفاء مضيعا

هذه الحقيقة فى حد ذاتها هى على جانب كبير من الاهمية السياسية ، أو هى على جانب كبير من الاهمية فى تفسير بعض جوانب الرسائل تفسيرا سياسيا ، حتى ليصبح القول بان فى الرسائل مادة علمية كافية للحكم على أهميتها ـ ان لم نقل مضمونها وأهدافها ـ السياسية ، على الرغم من تناثر هذه المادة وعدم وضوحها أو دقتها فى بعض الأحايين •

ومن قبيل ذلك أيضا أن التقسيمات الطبقية التى يشير اليها الاخوان ليست من قبيل الطبقات الاجتماعية المعهودة فى عصرنا الحالى والمعروفة بانتماءاتها الفكرية أو أصولها الاجتماعية والاقتصادية • فضلا عن أن كتاب الرسائل كانوا كثيرا ما يلجأون الى الاشارات والرموز واستخدام المعانى الباطنية غير الظاهرة دفعا للشبهة واتقاء للسلطة • ولكن ليس هناك من شك فى أنه كان لكتاب هذه الرسائل من خلال ما ورد بها من فقرات متعددة ورموز تعكس حالة الارهاب الفكرى ، حرصهم على اجراء تحليل منهجى دقيق وفق ما جاء بها من فقرات تعرض للظروف والأحوال الاجتماعية ، من خلال فلسفة سياسية تحاول أن تغطى الى أبعد مدى مسائل أكثر عمقا فى طبيعة الانسان وعلاقته بالمحيط الاجتماعى والطبيعى ومدى صلاحيه وديمومة المؤسسات السياسية والاجتماعية فى حكم هذه العلاقة •

من ثم ، فان محاولة استخلاص تقييم لهذه المحاولة الفكرية والعلمية معا من جانب أصحاب الرسائل تذكرنا بمحاولة مشابهة للفلاسفة المثاليين الفرنسيين الاجتماعيين فى القرن الثامن عشر أمثال ديدرو ودالامبير وغيرهما ممن عكفوا على تاليف دائرة معارف علمية واجتماعية وفلسفية ارادوا أن يبثوا فيها أفكارهم الانتقادية ، وأن يهاجموا من خلالها فكرة السلطة السياسية المطلقة التى تسلب المواطنين حقوقهم الأساسية •

الفرضيات الفلسفية :

ولعل الاشارة الى المبادىء والنظريات الفلسفية لا تغلق الباب دون الوصول الى حكم استنباطى عام على الآراء السياسية والاجتماعية لأصحاب الرسائل ، سواء كان ذلك من خلال نظريتهم الثنوية فى ازدواج الطبيعة الانسانية المادية والروحية فهذه النظرية تعتبر احدى المبادىء الأساسية لفلسفة الاخوان ، واعتقادهم بالحركة والتغير كعملية متصلة تدفع الى التقدم ،

لا فى الظواهر الطبيعية فحسب ، ولكن فى العلاقات الاجتماعية والسياسية أيضا • هذه الحركة التى كانت موضع مناقشة فى مناسبات متعددة فى الرسائل ، بهدف التركيز على أن الاستقرار ليس الحالة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة والتغير أساسيان للحياة الطبيعية للموجودات ، وان الحركة من اجاباتهم غير المباشرة فى مباحثهم عن « الأكوار والأدوار » أو اقترانات النجوم فى دوراتها ، (٣٦) هى ذات مفهوم خاص فى فهم المضمون السياسى للرسائل •

فعندهم أن التغيرات الاجتماعية التى تحدث عن طريق الانقلابات والثورات والتى قد تظهر فى حالة فوضى وأحداث عمياء لا معنى لها ، قد تتطور فى الواقع الى دورات متلاحقة منظمة لعناصر التقدم والانهيار الذى لا يهدأ ولا يلين فى تاريخ الانسانية (٣٧) •

ومن ثم كان مفهوم التغير الثورى وتبشير أعضاء الجماعة بقرب زوال دولة أهل الشر وانبثاق دولة أهل الخير ، له مكانه المميز فى هذه الرسائل دون غيرها من المؤلفات الاسلامية التى أشارت الى هذا المفهوم أو عرضت الى بعض تفسيراته وعلله ودواعيه • فهم ولا شك كانوا أوضح وأكثر واقعية وتفهما واستبشارا وتفاؤلا من نظرية كنظرية ابن خلدون فى أعمار الدول ، والتى لا تعدو أن تكون نظرية سوفسطائية غير واضحه المعالم تحمل كثيرا من اللغو والتكرار فى تفسير الآية القرآنية الكريمة من سورة آل عمران « وتلك الأيام نداولها بين الناس » • فقد كان اخوان الصفاء أكثر تحديدا فى مفهوم أعمار الدول ، ومعرفة أحوال الملوك والسلاطين وولاة الامور ، من خلال اقترانات النجوم • فالقرآن الأعظم ، ويكون كل تسعمائة وستين سنة ، هو القرآن الموجب لبعث الرسل ومجىء الأنبياء ونزول الوحى والنواميس ، وانتقال النواميس من دين الى دين ، ومن شريعة الى أخرى • والقرآن الأوسط ، ويحدث كل مائتين وأربعين سنة ، وهو الموجب لتبديل الملوك وانتقال الدول من بلد الى بلد ، ومن أمة الى أمة ، ومن قوم الى قوم •وهو الموجب أيضا لاضطراب بعض أمور الشرائع وظهور العبث والفساد • والقرآن الأصغر ، وهو الكائن فى كل عشرين سنة ، هو الموجب لتبديل الأشخاص على سرير الملك ، وما يحدث بسبب ذلك من الفتن (٣٨) •

وهكذا ، ومن خلال هذه النظرية ، تظهر عند الاخوان نظرية فى حتمية التغير الاجتماعى الذى يهدف الى الاصلاح وتقويم البنيان الاجتماعى والسياسى ، سواء فى ذلك أصحاب هذه النظرية من الاخوان الذين يرون حتمية هذا التغيير عن طريق قوى روحية ودينية ، أو عن طريق العصبيه (كما يراها ابن خلدون) ، أو عن طريق الحتمية التاريخية (كما هو الحال فى بعض الايديولوجيات الحديثة) • فلا فرق بين هذا وذاك فى السلوك السياسى للدول والجماعات والافراد • ولكن الفارق الوحيد هو مدى مساهمة كل مدرسة من هذه المدارس المختلفة فى اعتبار أهمية المعرفة الانسانية والارادة البشرية ، ومدى تأثير كل منهما فى هذا المضمار لدفع عملية التغير الاجتماعى أو كبح جماحه • أما الاخوان ، فيكشفون فى الرسائل عن اتجاه يؤكد قدرة الانسان على تشكيل محيطه الاجتماعى • ذلك أنهم يضعون اعتبارا كبيرا للمعرفة وجهود نشر التعليم والتربية والتنشئة السياسية لجماعات الشباب ـ دون الشيوخ ـ من خلال هذه الرسائل ذاتها ، وما جاء بها من تعاليم وفلسفة موسوعية تهدف الى تكوين عقل البشر ، وأفراد الجماعة وكوادرها بصفة خاصة • هذا فضلا عن اعتقادهم بأن المعرفة ، وهى وظيفة امام أهل الخير ، هى أنبل وأجدى وأنفع مهنة للبشر ، لقوله تعالى « فاسألوا أهل الذكر ان كنتم لا تعلمون » (٣٩) بمعنى أن للاخوان فلسفة تربوية يمكن أن تتخذ شاهدا على هذا الاعتقاد الذى يركز على مجموعة العوامل الاجتماعية والسيكولوجية المتشابكة ، الى جانب « الجبلة » والطبيعة البشرية ، فى القدرة على التعليم ونشر المعرفة بين الأفراد ، ـ الأمر الذى يلعب دوره كعامل ايجابى فى التنظيم السرى لخلايا الجماعة •

فالاخوان يقسمون الناس الى ثلاث مجموعات أو طبقات : الصفوة (الخواص) ، والعامة (العوام) ، والطبقة الوسطى (المتوسطون) (٤٠) ولهذا تنقسم المعرفه عندهم الى ثلاث درجات ، كل منها تلائم مجموعة خاصة ولا تلائم الاخرى ، بخلاف علوم الدين التى تلائم كل هذه الطبقات أو الفئات والتى لها جوانب ثلاثة : الباطن والظاهر وما بينهما • وهذا التقسيم فى الرسائل ان دل على شىء ، فانما يدل على مفهوم اخوان الصفاء فى مساعدة كل طبقة أو فئة من هذه الفئات فى تثقيف نفسها ، ضمن حدود وقيود لا تخلخل التنظيم الهرمى للجماعة ، واحتفاظها بالأسرار الخاصة بالصفوة أو خبايا الدين وغوامضه والمعانى الباطنية للأشياء •

وعندى ان كل ذلك متروك للاجتهاد ، ومرده الى العقل لا التقليد ، مما يشهد بفكرة الجماعة عن الارادة الانسانية ولا نرى للاخوان فى هذا الصدد موقفا أكثر وضوحاً واتساقا مع موقفهم السياسى المقول عنه من السلطة ، بأكثر من موقفهم هذا فى التعلق بارادة البشر ، ومعارضتهم المذهب التقليدى فى الايمان بالقدر ، الأمر الذى تلمحه فى تقسيمهم للأفعال الارادية وغير الارادية ، باسم القصد الأول والقصد الثانى •

فاذا كانت الفلسفة عند الاخوان ليست مجرد تأمل واستشراف ، ولكنها « الفلسفة أولها محبة العلوم ، وأوسطها معرفة حقائق الموجودات بحسب الطاقة الانسانية ، وآخرها القول والعمل بما يوافق العلم » ، فعندهم أيضا ان نسبة الصنائع والأفعال التى تجرى على أيدى العباد من البشر « لا تنسب الى البارى جل جلاله •• الا كنسبة أفعال الملوك حين يقال بنى فلان الملك مدينة كذا أو حفر نهر كذا ••• اذا كان ذلك بأمرهم وارادتهم لا بكونهم تولوا الأفعال بأنفسهم أو باشروا الاعمال بأجسامهم » • هكذا كان حكم اضافة أعمال الأفعال الارادية (القصد الثانى) الى الأفعال القدرية أو افعال الطبيعة المؤيدة بالقوة الالهية (القصد الاول) •• « واعلم ان الله تعالى غير محتاج فى أفعاله الى الادوات والآلات والأزمان والهيولى والحركات ، بل فعله الخاص به هو الابداع والاختراع اذ الاختراع هو الاخراج من العدم الى الوجود بحسب ما بينا فى رسالة المبادىء العقلية والأفعال الروحانية » •

وهكذا تتضح فكرة الانسان السياسى عند اخوان الصفاء من خلال فكرتهم من المعرفة وفكرتهم عما يباشر الانسان بنفسه ويكون مسئولا عنه من الافعال ، ولا نقول فكرة الارادة المطلقه للبشر التى لم يكن الى ظهورها سبيل فى هذا العصر الذى سيطرت عليه العقائد الدينية ، وأفكار الوحى والنبوة ، وضرورة الامامه أو الخلافة ، ليعرف الناس أعظم واجبات دينهم ، وقيام الاجتماع لحاجة مصلحتهم ، وانه لابد للاجتماع من « راس » ، لأن الله تعالى أوجب الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، ولا يتم ذلك الا بقوة أو امارة ، وسائر ما أوجبه من اقامة أركان الدين ، « فالدين أس والسلطان حارس ، ومالا أس له فمهدوم » •

ونظرية الارادة عند الاخوان ، كأساس من أسس فلسفتهم

وحركتهم السياسية ، هى فى شقها الأعظم تكمن فى فكرة الاختيار التى ظهرت من قبلهم عند المعتزلة ، والذين رأوا فى معنى « العدل » أن الله خلق الانسان ، وخلق فيه قدرة تسبق الفعل ، يكون بمقتضاها مسئولا ان فعل خيرا جازاه ، وان فعل شرا عوقب بسببه ، فلو لم تكن للعبد حرية اختيار فعله لكان عقابه بسبب سيئة لا دخل له فيها ظلما ·

وفى هذا الاطار رأى اخوان الصفاء أن المراد بالسياسة « هو صلاح الموجودات وبقاؤها على افضل الحالات وأتم الغايات » (٤١) ومن ثم ، اذا ما أصبحت حرية الارادة هى من أسس النشاط السياسى المسئول ، فامكانية الاختيار بين مختلف الآراء هى الشرط المسبق لاستمرارية هذا النشاط الذى يركز فيه الاخوان فى تقسيماتهم للسياسة على أنواعها المختلفة من سياسة نبوية وأخرى ملوكية وثالثة عامية ، فالسياسة الخاصية والسياسة الذاتية (٤٢) ، بمعنى أن لها أبوابها ودروب معارفها المختلفة التى لا تتحد فى مفهوم موحد لماهية علم السياسة كما نفهمها فى العصر الحاضر · ولكن تقسيماتهم كانت بداية التقسيمات المعهودة التى عرفها كتاب مسلمون آخرون ، مثل ابن خلدون والمقريزى ـ تلك التى لم تخرج عن اطار الشريعة الاسلامية ، فى تقسيمها بين السياسة الظالمة والسياسة النبوية وان شئت فقل السياسة الشرعية ·

دولة اهل الخير :

ادرك الفلاسفة المسلمون ان تماسك الدولة « المدينة » منوطة بقوة عقيدتها من جانب ، وبمحاولة الاستدلال على هذه العقيدة بالبراهين المنطقية والأدلة الفلسفية من جانب آخر · وقد عكس الاخوان هذه السمة حينما عبروا عن افكارهم السياسية بمصطلحات فلسفية دينية كما أشرنا من قبل ويتضح ذلك بصفة أخص حين يتعرضون لتصنيف العلوم ، ويجعلون من علم السياسة قسما من أقسام العلوم الالهية (٤٣) التى هى بدورها جزء من أجزاء الفلسفة ، حينما يربطون بين فكرة الامام كظاهرة سياسية وبين فكرة الفيض كمفهوم فلسفى من جانب ، وبين معنى الايمان والطاعة كمفهوم دينى من جانب آخر · أو حينما يتعرضون لبحث مسألة الخلافة ، حيث يميزون بين الامامة والخلافة الشرعية (خلافة الله) وبين السلطة القاهرة الفعلية (خلافة ابليس) تعبيرا عن تمييزهم بين الخلافة الشرعية وغير الشرعية · ويربطون بين فكرة الامامة (الخلافة الشرعية) وشروط الخلافة التى تعتبر أصلا من أصول الدين لا من فروعه ، وبين نظريات فلسفية كنظرية الانسان المطلق أو الانسان الكامل ·

وهكذا نرى العقيدة الدينية تلعب فى التاريخ الاسلامى دورا مثيلا للدور الذى تلعبه الايديولوجية فى الفكر السياسى المعاصر ، بمعنى أن العقيدة الدينية قد استغلت للمحافظة على نظم معينة للحكم ومصالح الطبقات والأسر الحاكمة ، بدعوى المحافظة على العقائد والقيم الأخلاقية ومناهضة التيارات الثورية كما استغل الدين من جانب آخر كحافز للثورة وتكتيل قوى المعارضة للطبقات الحاكمة المسيطرة · فبالنسبة لاخوان الصفاء نراهم قد ضمنوا عقيدتهم الدينية ايديولوجية سياسية تحفز على حركة ثورية تسعى الى محاولة تغيير صورة المجتمع السياسى القائم آنذاك ، عن طريق اجراء تغيير عقلى فى المجتمع تمهيدا لتغيير النظام السياسى كله · ومن هنا كان سبيل الايمان بالفكر والتعليم ، وارادة التغيير لدى الأفراد ، وفى هيكل البنيان الاجتماعى للدولة القائمة ·

ولعل أهم ما أثير فى صدد هذه السمة ، تعبيرا عن فكرة الدولة الدينية المثالية ، فى مصادرها الدينية والسياسية والفلسفية ، قد يفتح المجال لحوار هام فى المجتمع الاسلامى المعاصر ، بهدف تحديد موقف الدين الاسلامى من مسألة العلاقة بين الدين والدولة · وهو الحوار الذى بدأه من قبل بعض المفكرين الاسلاميين منذ أوائل القرن العشرين ، أمثال الشيخ محمد عبده والشيخ على عبد الرازق وغيرهما ، مع أو فى مواجهة الداعين الى فكرة العلمانية فى السياسة والحكم · واذا كنا لم نلمس نتائج ايجابية لهذا الحوار ، بدليل أن هذه القضية مازالت موضع الاثارة حتى الوقت الحاضر ، فى فكر العديد من الجماعات الدينية والقيادات السياسية ، حتى قيل بأن الدين الاسلامى برىء من أنظمة الحكم التى تعارفها المسلمون منذ قيام الخلافة القهرية ، وبرىء من كل ما هيأوا حولها من رغبة ورهبة ، ومن عز أو قوة · وأن هذه الانظمة التى عرفها التاريخ الاسلامى على مدى طويل منذ عهد الخلافة الرشيدة ليست الا من قبيل وظائف الحكم ومراكز الدولة · فكلها خطط سياسية صرفة ، لا شأن للدين بها ، فهو لم يعرفها ولم ينكرها ، ولا أمر بها ولا نهى عنها ، وانما تركها لنرجع فيها الى أحكام العقل وتجارب الأمم وقواعد السياسة ·

تحليل النتائج :

وأخيرا ، فلعل هذه الدراسة فى جانبها التحليلى ، تكشف عن جوانب جديدة فى الفكر الاسلامى الذى يعزو البعض قلة الانتاج السياسى فيه الى غلبة الصبغة الفلسفية والدينية التى تدعو الى عدم اثارة مواضيع يتدخل فيها الخيال السياسى ، وتقوم فيها مدن الاحلام المناقضة للواقع · بينما يبرز هذا البحث عدم اقتصار تصور الاخوان لمدن مثالية فاضله عند حد الفكر والتنظير بل انهم حاولوا تحقيق مدينتهم الفاضلة عمليا من خلال حركة سياسية هدفها نشر الدعوة السرية فى مختلف أقاليم الدولة ، وبين مختلف طبقاتها ، فى أطار خطة قوامها التشهير بالنظام القائم ، والتبشير بمدينة روحانية جسمانية فاضلة ، هى مدينة « أهل الخير » ·

وغنى عن البيان ان الكشف عن هذا الخيال السياسى فى الفكر الاسلامى ، يتطلب من الباحثين ضرورة اللجوء الى دراسة الفرق المضطهدة ، والمفكرين المضطهدين الذين تبنوا وجهات نظر استبشارية غير استسلامية ، تنظر الى الواقع المتحرك بأنه شىء قابل للتغيير ، وأن الفجوة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون هى فجوة واسعة يجب أن يتخطاها المضطهدون · ولكنهم ازاء سطوة النظام القائم يستترون بالتقية ، كما لجأوا فى كتاباتهم الى استخدام الرموز ، وعلم الحروف والاعداد والقصص الرمزية ، يستعينون بها على اخفاء ما يرون ضرورة اخفائه ، من آراء سياسية وأفكار ثورية · فمن أراد الكشف عن هذا الخيال السياسى والفكر الثورى فى الاسلام ، فعليه أن يرجع علاوة على رسائل اخوان الصفاء الى الكتابات الباطنية عند فرق الشيعة ، والصوفية والفلاسفة ، الذين استخدموا نفس المنهج الرمزى ، كجابر بن حيان والفارابى وابن سينا وابن طفيل ، وابن رشد والسهروردى المقتول ومحى الدين بن عربى ، وغيرهم ممن حلقت أفكارهم فى آفاق بعيدة من الخيال لاستخلاص الصورة المثالية لما يجب أن يكون عليه الفرد والمجتمع ·

واذا كان أصحاب هذا الرأى يستثنون من مفكرى الاسلام وفلاسفته « الفارابى » باعتباره فى نظرهم النموذج الوحيد الذى يتمتع بمكانة خاصة ، ضمن القيود التى يتصورون

انها كبلت الخيال السياسى فى الاسلام ، فان أهمية دراسة رسائل اخوان الصفاء تتجلى فى ابراز نماذج أخرى من الفلاسفة المسلمين الذين شكل الخيال السياسى محور فلسفتهم السياسية فتاثير اخوان الصفاء لم يقف عند حد عصرهم فحسب • بل ان آراءهم التى تضمنتها رسائلهم ، قد تركت آثارها فى كتابات كثير من فلاسفة ومفكرى الاسلام ، الذين ظهروا قرابة عصرهم ومنهم الفارابى نفسه •

فالتنقيب فى التراث الاسلامى ، وبصفة خاصة فى جانبه الفلسفى ، وعند الفرق الاسلامية التى أخذت بمنهج الاستدلال المنطقى فى بحوثها ، وبالقيم الفلسفية فى حركاتها السياسية كفرق الشيعة عموما ، وفرقة الاسماعيلية خصوصا ، لابد وأن تبرز لنا نماذج كبيرة من هؤلاء الفلاسفة الذين وصلوا بالخيال الى آفاق بعيدة ، وصاغوا نظريات مفعمة بالخيال السياسى • هذا بالاضافة الى أن مظاهر كبت العصور ، غالبا ما ساعدت على تأجيج نار الخيال السياسى لدى المفكرين والجماعات المضطهدة •

ولكن نظرا لحداثة الدراسات فى هذا المجال ، فعادة ما يصعب على الباحثين تناولها فى اطار منهجى محدد يؤدى الى نتائج دقيقة وحاسمة • وتزداد الصعوبة بالنسبة لمن يبحث فى موضوعات تتعلق بالقوى الاجتماعية التى اتخذت موقف المعارضة للأنظمة الحاكمة فى التاريخ الاسلامى ، والتى تمثلت فى حركات سرية ، وسخرت لخدمة أهدافها السياسية نظريات فلسفية ، كما هو حال جماعة اخوان الصفاء •

هذا فضلا عن أن موسوعات التاريخ الاسلامى قد اشتملت فى عمومها على عرض لتاريخ الأسر والسلطات الحاكمة ولهذا ظلت معرفة حقيقة القوى المعارضة من خلال هذا التاريخ محدودة للغاية بل تكاد أن تكون معدومة • وحتى ما يمكن معرفته عن هذه القوى باعتبارها عنصرا من عناصر الحياة السياسية فى عصر ما ، فقد تشق معرفته الا من خلال آراء خصوم هذه القوى وأعدائها او من خلال كتابات دعاتها ومؤيديها التى عادة ما تكون أقل القليل ، بحيث يصعب فى الحالتين تحديد أبعادها واتجاهاتها وأحجامها الحقيقية • وتزداد الصعوبة بطبيعة الحال كلما دار البحث حول جماعة أو فرقة من تلك الفرق التى اتخذت أسلوب الدعوة السرية • فيندر الكتابة عنها من جانب المعاصرين لها ، فضلا عن أن السرية فى حد ذاتها قد تكون من المبادىء الاساسية فى تنظيم الجماعة ، وهذا ما ينطبق تماما على جماعة اخوان الصفاء •

كذلك تكشف دراسة رسائل اخوان الصفاء عن حيوية الفكر الاسلامى وقدرته على الانفتاح على مختلف الثقافات الاجنبية والامتزاج بها ، مع المحافظة على قيمته الذاتية وتميزه الخاص • واذا كان قد ظهر فى جوانب هذه الدراسة اتجاه نحو ابراز أوجه الشبه بين أفكار اخوان الصفاء وبعض الأفكار المشابهة فى الفلسفات اليونانية والفارسية والهندية ، فلم يكن الهدف هو ابراز الأثر الأجنبى فى فلسفة الاخوان ، بقدر ابراز الامتزاج والتزاوج بين عناصر الفلسفات الأجنبية وبين الفلسفة الاسلامية • وذلك لا يعنى على وجه الاطلاق أن لكل فكرة اسلامية فى هذه الرسائل مصدرا خارجيا • فالمشكلات التى عرضت للفكر الاسلامى قد تتشارك وتتداخل فى خطة بحثها ومعالجتها ، أو فى بعض نتائجها ، مع الأفكار الاجنبية بحكم كونها مشكلات انسانية تعرض للعقل البشرى • ومؤدى ذلك أن التشابه بين فكرتين لا يدل دلالة قطعية على أن احداهما مقتبسة بالضرورة من الأخرى •

هوامش

(١) هرمس هو الاسم الذى أطلقه الاغريق على الاله المصرى «تحوت» الذى كانت كانت له مناقبه فى حساب السنين والأزمان ، وأبدع صناعات الطب والسحر والفلك والتنجيم ، وأصبح رسول الآلهة عند الاغريق . ثم وجد فيه المؤرخون العرب صورة نبى الله ادريس كما جاءت فى التوراة والقرآن الكريم من « أنه كان صديقا نبيا ، ورفعناه مكانا عليا » • وكان ادريس عالما بالصناعات ، وأول من خط بالقلم ، وأول من خاط الثياب ، وأول من نظر فى علم النجوم والحساب ، ورسم تمدين المدائن ، وجمع طالبى العلم بكل مدينة ، فعلمهم العلوم ، وعرفهم السياسة المدنية ، ووضع لهم قواعدها •

وقد جاء ذكره فى الوسائل مرارا باسم « هرمس مثلث الحكمة » ، كما ورد ذكره بأنه هو ادريس عليه السلام • انظر رسائل اخوان الصفاء ، دار صادر ببيروت ، ١٩٥٧ ، الجزء الرابع ، ٤٤٥ ، الجزء الأول ، ص ١٣٨ •

(٢) الغنوص أو الغنوسيس كلمة يونانية الأصل معناها المعرفة ، وتعنى اصطلاحا التوسل بنوع من الكشف الى المعارف العليا ، أو تذوق تلك المعارف تذوقا مباشرا دون استناد الى الاستدلال العقلى • وتسمى العقائد الدينية الفلسفية المختلفة التى اتصلت بهذه المعرفة العليا ذات الأسرار الغنوصية • فقد أثرت الغنوصية فى اليهودية وسيطرت على فيلسوفها الكبير فيلون ، وظهرت فى المسيحية وفى الأديان الثنوية الفارسية ، كما ظهرت فى غلاة الشيعة والامامية والاسماعيلية • وممن اتهم بذلك ابن المقفع ومؤسس الاسماعيلية ميمون بن ديصان • انظر على سامى النشار ، نشأة التفكير الفلسفى فى الاسلام ، دار المعارف ، ١٩٦٤ ، الجزء الأول ، ص ١٧١ ـ ١٩٥ •

(٣) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١١٣ •

(٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ •

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٦٧ •

(٦) المرجع السابق ، ص ٤٣٦ •

(٧) المرجع السابق ، ص ٤٢ •

(٨) المرجع السابق ، ص ١٤٧ ، ١٦٦ ، ٤٠٥ •

(٩) الرسالة الجامعة ، المنسوبة للحكيم المجريطى ، تحقيق جميل صليبا ، مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق ، ١٩٤٨ ، ص ٣٧٠ ، الرسائل ، المجلد الثانى ، رسالة الحيوانات ، ص ٣٧٧ •

(١٠) المرجع السابق ، ص ٣٧١ •

(١١) انظر الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩ ، ٥١٤ ـ ٥١٨ •

(١٢) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٩٤ ، وانظر قولهم « فمن ذلك قول القائلين بخلق القرآن •• ثم اعلم أن الخلق هو ايجاد الشىء من شىء آخر كما قال تعالى « وخلقكم من تراب » • وأما الابداع فهو ايجاد الشىء من لا شىء ، وكلام الله هو ابداع أبدع به المبدعات كما قال « وانما قولنا لشىء اذا أردناه ـ أى أبدعناه ـ أن نقول له كن فيكون •• » ـ المرجع السابق ، ص ٥١٧ •

(١٣) الرسائل ، الجزء الثانى ، ص ٣٧٧ •

(١٤) اعتمد ماركيه على هذه الرسالة ـ رسالة الحيوانات ـ فى تقصية مذهب الاخوان فى الأمامة ، وأطلق عليها « الاسطورة الممتعة ـ كليلة ودمنة » . وفى رأيه ان الحيوانات ترمز الى طائفة الاسماعيلية ، كما يرمز اليعسوب ملك النحل لامام الفرقة الاسماعيلية أما بنى الانس فيرمزون الى الخلفاء المغتصبين للأمر .

انظر فى هذا الشان : دكتور محمد فريد حجاب ، الفلسفة السياسية عند اخوان الصفاء ، تحت الطبع ، ص ٢٢٩ .

(١٥) انظر فى معنى الدين للطاعة ، الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ٤٨٦ .

(١٦) التفسير الكبير المسمى بالبحر المحيط ، لأثير الدين أبى عبد الله محمد بن يوسف بن حيان الاندلسى الغرناطى الجيانى الشهير بابى حيان ، الجزء الأول ، نشر مكتبة ومطابع النصر الحديثة بالرياض ، ص ٢١ .

(١٧) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٦٧ .

(١٨) المرجع السابق ، ص ٢٦٢ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٧٣ .

(٢٠) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٧٥ .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٢٦٣ .

(٢٣) المرجع السابق ، ص ١٧٩ .

(٢٤) المرجع السابق ، ص ١٤٨ .

(٢٥) انظر حاشية رقم ١ .

(٢٦) الرسائل ، الجزء الثانى ، ص ٢١٠ ، ٣٤٣ .

(٢٧) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨١ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢١٤ ـ ٢١٩ .

(٢٨) الرسائل ، الجزء الثالث ، ص ١٨٦ .

(٢٩) المرجع السابق ، ١٨١ ـ ١٨٦ ، دكتور محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .

(٣٠) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٣٨ ـ ١٣٩ .

(٣١) الرسالة الجامعة ، الجزء الثانى ، ص ٣٢٨ ـ ٣٨٥ .

(٣٢) انظر فى هذا الشان الفصول الأدبية الأخلاقية لسياسة النفس فى الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ٢٥٠ وما بعدها .

(٣٣) تقول الرسائل : « فاذا كان الأمر كما وصفت فينبغى لك ، أيها الأخ ، أن لا تشتغل باصلاح المشايخ الهرمة الذين اعتقدوا من الصبا آراء فاسدة .. ولكن عليك بالشباب السالمى الصدور ، الراغبين فى الآداب ، المبتدئين بالنظر فى العلوم .. واعلم أن الله تعالى ما بعث نبيا الا وهو شاب ، ولا أعطى لعبده حكمة الا وهو شاب ، كما ذكرهم ومدحهم ، فقال عز اسمه : « انهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى » . الجزء الرابع ، ص ٥٢ .

(٣٤) تقول الرسائل : « واعلم يا أخى ، أيدك الله وايانا بروح منه ، بأن الناس أصناف وطبقات فى متصرفهم فى أمور الدنيا لا يحصى عددها الا الله ، جل ثناؤه ، كما ذكر بقوله تعالى « قد خلقكم أطوارا » . ولكن يجمعهم كلهم هذه السبعة الأقسام ، وذلك أن منهم أرباب الصنائع والحرف والأعمال ، ومنهم أرباب التجارات والمعاملات والأموال ، ومنهم أرباب البنايات والعمارات والأملاك ، ومنهم الملوك والسلاطين والأحقاد وأرباب السياسات ، ومنهم المتصرفون والخدامون والمتعيشون يوما بيوم . ومنهم الزمنى والعطل وأهل البطالة والفراغ ، ومنهم أهل العلم والدين والمستخدمون فى الناموس . وكل طائفة من هذه السبعة تنقسم الى أصناف كثيرة .. » ـ الجزء الأول ، ص ٣٢٠ .

(٣٥) انظر الرأى المعارض فى أن سلمية بسورية كانت مركز الدعوة حيث وضعت الرسائل ، مصطفى غالب ، سنان راشد الدين ، دار اليقظة ببيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٨ ـ ٣٣ .

(٣٦) Hamid Enayat : An outline of the Politcal Philosophy of the Ikhwan al-Safa, Ismaili Contributions to Islamic Culture, edited by Seyyed Hossein Nasr, Tehran, 1977, p. 27.

(٣٧) جاء فى الرسالة الجامعة : « ولو كان العالم كله نوعا واحدا مستغنيا عن الحركة والانبعاث من مكان الى مكان لطلب الغائية ، لوجب أن يكون مخالفا للأصل الذى بدأ منه ، لأن الحركة مبدأ الكون . ولما كانت النفس متحركة بالشوق الى العقل وجب أن يكون الفلك المحيط متحركا بادارة مادونه من الأفلاك . فلذلك وجب أن يكون العالم متحركا » . ـ الجزء الأول ، ص ٥٩ .

(٣٨) الرسالة الجامعة ، الجزء الأول ، ص ٣٢٢ ـ ٣٢٤ .

(٣٩) الرسائل ، الجزء الرابع ، ص ١٤٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٥ .

(٤١) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٣١٤ ، د. محمد فريد حجاب ، المرجع السابق ، ص ٣٨٠ ـ ٣٨٤ .

(٤٢) الرسائل ، الجزء الأول ، ص ٢٧٣ .

(٤٣) المرجع السابق ، ص ٢٧٢ ـ ٢٧٤ .

● ●

الدكتور عز الدين اسماعيل

توظيف التراث في المسرح

ـ ١ ـ

يشكل تراثنا العربى فى مستوياته المختلفة حصيلة ضخمة تفرض نفسها على مثقف العصر فرضا ، فينشأ الوعى لديه بهذا التراث ، ومن ثم يتحدد موقفه منه ، ماذا يغريه فيه وماذا ينفره منه · وهذه الحقيقة الواقعة البسيطة بالنسبة الى مثقف عصرنا تسمح لنا بأن نطرح السؤال عن موقف المثقف العربى عبر العصور الماضية ، التى تكون فيها هذا التراث : هل كان هذا المثقف يواجه التراث الذى تراكم الى عهده بنفس الوعى ؟ وبعبارة أخرى : هل كان ذلك التراث يشكل فى وعيه قضية القبول والرفض ، أو الاتصال والانفصال ، التى تواجه مثقف عصرنا ؟ وأكثر من هذا : هل كان يتصل بهذا التراث من خلال همومه المعاصرة فيعيد صياغته أو صياغة أجزاء منه وفقا لوعيه بأبعاد هذا التراث المعنوية وأبعاد واقعه فى الوقت نفسه ؟ ذلك أن المثقف فى كل عصر هو حلقة جديدة فى سلسلة ممتدة ضاربة فى التاريخ قبله ، تصل ما قبلها بما بعدها ، ولكنه فى الوقت نفسه ليس مجرد جسر يعبر فوقه التراث ، بل هو أشبه بالمصفاة ، تحجب ما تحجب ، وتسمح بالمرور لما تسمح به · الأمر ـ فى ظنى ـ يعتمد أولا وأخيرا على مدى وعى المثقف بتراثه من جهة ، وعلى وعيه بدوره التاريخى من جهة أخرى · والى هذا الوعى تعود كل الفعاليات التى تحدد عطاء المثقف أو جماعة المثقفين فى حقبة من الزمن ·



الوعى اذن بالتراث ، والوعى بالدور التاريخى ، هما القدمان اللتان يمشى بهما التراث ، واللتان تقودان خطواته وتوجهانها · ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة · فالوعى بالتراث دون وعى بالدور التاريخى من شأنه أن ينتهى بهذا التراث الى الجمود ، حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار

حيويته · والوعى بالدور التاريخى دون وعى بالتراث يمثل قطيعة ابستمولوجية ضد تاريخية الانسان النفسية والعقلية ·

ونعود الى السؤال : هل وعى المثقف العربى فى الأزمنة الســابقة تراثه ووعى دوره التاريخى بنفس القدر ؟

لابد أن نسلم ابتداء بأن هذا التراث لم يكن ليصل الينا الا لأن الشروط اللازمة لاستمراريته قد توافرت · ومع ذلك هل يمكن أن نقول ان ما وصــل الينا هو حصيلة حقيقية لفعاليات تاريخية تولدت لدى مثقفى كل عصر نتيجة لوعيهم بتراثهم من جهة ، ووعيهم بدورهم التاريخى من جهة أخرى ؟

ان التراث العربى المرصود بين أيدينا اليوم يرجع بنا فى التــاريخ الى أكثر من خمسة عشر قرنا · ولو أن المثقف العربى كان فى كل حقبة من هــذا الزمن الطويل يعى أن موقفه من تراثه لا ينفصل عن دوره التاريخى لتشكل هذا التراث على نحو آخر ، ولكان نموه نتيجة حركة تولد باطنى وليس مجرد تراكم كمى ، على نحو ما هو ماثل بين أيدينا فى الأغلب الأعم ، ولكانت مهمــة المثقف العربى المعاصر أيسر كثيرا مما هى عليه اليوم ·

لا أريد بهذا أن أقول ان الوعى لدى المثقف العربى فى الأزمنة السابقة بما لديه من تراث كان مفتقدا ، أو أن وعيه بدوره التاريخى لم يتحقق قط ، بل اقول ان هــذا الوعى وذاك قد تمثلا ، حين تمثلا ، منفردين ، ونادرا ما اجتمعا ·

ان كبار الشعراء فى العصر الأموى ـ مثلا ـ قــد وعوا تراث الجاهليين وعيا كافيا ، ولكنهم نسوا أنفسهم فيه حتى خيل الى كل واحد منهم أنه رجعة تشاعر بعينه من شعراء الجاهلية الكبار (١) · والمتمردون من شعراء العصر العباسى سعوا الى نوع من القطيعة مع شعراء الجاهلية وشعراء الأمويين عــلى السواء · هؤلاء وقفوا على قدم واحدة ، وأولئك وقفوا على القدم الأخرى · ولم يقف على قدميه كلتيهما سوى المتنبى ، وهو يمثــل النادر · ذلك أن وعيه بتاريخيته لم ينفصل عن وعيه بتراثه · ومن أجل ذلك تشــكل التراث من خلال مصفاته تشكلا جديدا · ودبت فيه حيوية كان أوشك أن يفقدها · وفى ايجاز نقول : لقد اختزل المتنبى للتراث الشعرى السابق له فى صياغة جديدة ، لها مذاق خاص ، ونكهة متميزة ·

وربما داعبت فكرة اعادة صياغة جزء من التراث بعض الشعراء القدامى ، على نحو قد يوحى في ظاهره بالتفات الشاعر الى البعدين التراثى والواقعى ، على نحو ما نعرف عن الشاعر ابان اللاحقى ، حيث يقال انه نظم « كليلة ودمنة » فى نحو خمسة آلاف بيت (٢) · كما نظم سيرة أردشير وكتاب سيرة أنوشروان (٣) ، وما نعرف عن الشاعر المصرى الأسعد بن مماتى ، حيث نظم « كليــلة ودمنة » كذلك ، كما نظم سيرة السلطان صلاح الدين (٤) · ولكن على الرغم من أننا هنا بازاء شاعر يتصل بعمل أدبى سابق ويعيد صــياغته فى قالب جديد ، لا نســتطيع أن نـرى فى مثـل هذه الصياغة الجديدة نمـوا باطنيــا للتراث ، لا لأننا لا نملك هذه الصياغة الشعرية الجديدة ، بل لأن الأثر الأول كان أقدر على البقاء من هذه الصياغة الجديدة ·

ان ما صنعه ابان اللاحقى وابن مماتى لم يكتب له البقاء لأنه لم يعد كثيرا ان يكون مجرد نظم لأثر أدبى سابق ، فلم يخطر لأى من الشاعرين ان يستلهم « كليلة ودمنة » ، أو سيرة أردشير أو صلاح الدين ، عملا شعريا كبيرا يتحرك فيه الأثر الأول على مستوى جديد من الدلالة ، سواء أكانت هذه الدلالة الجديدة مستكشفة فى باطن هذا الأثر أم مسقطة عليه · ولذلك لا يبقى من دلالة لهذه المحاولات وأشباهها الا أنها تشير الى أن أصحابها قد وعوا أن تراثهم يتضمن أجزاء لها جاذبيتها فوقعوا نهائيا فى أسرها ، ولكنهم لم ينظروا تحت أقدامهم ·

لقد حققوا - فى موقفهم هذا - البعد التراثى ، ولكنهم أهملوا البعد التاريخى فلم يحققوا رؤية عصرهم لهذا التراث ·

- ٢

كان لابد من الاجابة عن ذلك السؤال المباده ونحن بصـــدد الحديث عن موقف الاديب العربى المعاصر ، والكاتب المسرحى على وجـه التخصيص ، من ذلك التراث المتراكم على مدى أكثر من خمسة عشر قرنا · ونبادر فنقول ان هذه العلاقة لم تتحدد فى إطار من الوعى فى أى عصر مضى كمـا تحددت فى القرن العشرين · على أن تحليل هذه العلاقة يكشف لنا عن حقيقة أن هـذا الوعى كان يعمق ويتأكد شيئا فشيئا من جيل الى جيل فى هذه الحقبة الحديثة من الزمن · فالجيل الأول كان واعيا بالتراث أكثر من وعيه بالوظيفة الحيوية لهذا التراث وبدوره فى تحقيقها · لقد وعى شوقى حقيقة أن التراث لابد أن يكون له مغزى بالنسبة للحاضر ، ومن ثم عمل على احيائه ، شأنه فى هذا شأن آخرين من معاصريه · ولكنه لم يدرك أن هذا التراث قابل للتوظيف الا فى وقت متأخر من حياته ، حين اتجه الى كتابة المسرحية ·

٢ - أ -

لقد ارتبط شوقى بالتراث منذ بداية حياته الفنية فكان أكبر همـه أن يعيد الى الأسماع على لسانه أصوات طائفة من قدامى الشـعراء ، ابتداء من البحترى حتى البوصيرى · وقد كان هذا اثرا لاتصاله القوى بالتراث الشعرى واستغراقه فيه · ولكنه منذ أن فكر فى استغلال هـذا التراث فى كتابه المسرحية سجل لحظة وعى جديدة بهذا التراث ، تحمـل معنى الاتصـال والانفصال فى وقت واحد ، الاتصال بالتراث والانفصال عنه · لقد راح يصوغ التراث ، الذى توثقت علاقته به من قبل ، فى قالب منفصل أصلا عن هـذا التراث · فى هذه اللحظة ينبثق وعى تاريخى وجمالى جديد ، ينظر الشاعر من خـلاله الى تراثه : «يرتد به اليـه» ، فيعيد تشكيله فى إطار هذا الوعى ، ووفقا لدرجة هذا الوعى ، سذاجة وعمقا ، يكون توظيف هذا التراث · ألم أقل ان الفرق بين الجيل الأول من أبناء هذا القرن والجيل المعاصر هو فـرق فى درجة الوعى وليس فى نوعه ؟!

٢ أ - ١

ان شوقى حين يختار قصة مجنون ليلى أو عنترة أو أميرة الأندلس أو على بك الكبير لتكون موضوع مسرحية له فانه يظل شـديد الارتبـاط بالرواية التراثية التى يختارها لهذه القصة أو تلك ، حتى ان حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل ضئيلا بالقياس الى معطياتها المباشرة · انه يظـل مشدودا الى الوجه التراثى لهذه القصص ، وان حاول فى بعض الأحيـان أن يتسلل من خلالها الى شىء من هموم الشخصية وهموم عصره · وهو فى هـذا انما يتحرك على مستوى يوازى فى جوهره المستوى الذى تمثل فى شعره حين راح « يعارض » البحترى وابن زيدون والبوصيرى فى أشعارهم · انه فى كلا المستويين يحاول اثبات ذاته من خلال معانقته للتراث ·

٢ أ ـ ٢

وامعانا من شوقى فى محاولة التوحد مع التراث نجده فى مسرحية كمسرحية مجنونليلى يضع نفسه فى وضع المعارضة مع الأشعار المروية والمنسوبة للمجنون ، وهو الوضع نفسه الذى كان قد حدد به علاقته بعدد من كبار الشعراء القدامى . وهو غالبا ما يجد هذه الفرصة متاحة له فى المشاهد التى يخلو فيها المجنون الى نفسه ، فهو فى هذه المشاهد يجرى على لسانه من الشعر ما كان يمكن أن يقوله المجنون ، أو هو ـ كما كان أسلافنا يقولون ـ يغرف من بحره . ولك أن تراجع مقطوعة « سجا الليل » او « ليل مناد دعا ليلى » أو « أرى حى ليلى فى السلاح » ، فضلا عن مقطوعات أخرى أقصر ، تتخلل المواقف الحوارية كذلك ، لتدرك أن شوقى كان أشد ما يكون استغراقا فى شعر المجنون المروى ورغبة فى « معارضته » . ولابد أن تزداد يقينا من هذا عندما تجده فى بعض المواضع قد استخدم أبياتا بنصها من شعر المجنون وأجراها اما على لسانه مباشرة (٥) ، أو على لسان « الأموى » شيطانه (٦) ، أو على لسان بشر سارق أشعاره (٧) .

ولأن عنترة كذلك كان شاعرا فان شوقى ، حين كتب عنه مسرحيته ، وجد نفسه مأسورا الى شعره ، وكأنه فى موقف معارضة له . فالظاهرة هى الظاهرة .

٢ أ ـ ٣

وهذا الاستغراق فى النموذج الجمالى القديم هو الذى حد من فعالية وعى شوقى بالتراث حين يراد تقديم صياغة جديدة له . وربما كانت مسرحيته النثرية « اميرة الاندلس » أكثر تحقيقا لهذه الفعالية ، نتيجة لغياب ذلك النموذج من جهة ، ولنمو وعى شوقى نفسه من جهة اخرى . وهو فى هذه المسرحية يحاول ان يقيم نوعا من التوازن الذى كانت الطبقة الوسطى فى عهده راغبة فيه ، بين بعض الايجابيات من معطيات التراث ومقتضيات العصر ، وان يشجب بعض السلبيات منها . وهو يصف الأميرة الأندلسية بنت المعتمد بن عباد على لسان القاضى بانها « روح الوالد » ، وان « عليها طبعة الزمن وحضارة الجيل » (٨) .

ان احساس شوقى بتغير الزمن ، وانقضاء عصر الحريم ، أو ضرورة انقضائه ، وعده الالتزام بالزوجة الواحدة بوصفه مظهرا حضاريا تستدعيه طبيعة الحقبة الزمنية التى يعيشها ـ كل ذلك قد عبر عنه من خلال قول بثينة الأميرة حين عرفت أنها ستكون الزوجة الرابعة لكبير قواد ابن تاشفين اذا هى قبلت الزواج منه :

« .. تلك خطة لم اجد أبوى عليها ، ولم آلف رؤية مثلها فى حياة أسرتى ، فهذا أبى ـ جعلنى الله فداءه ـ لم يتخذ على امى ضرة ، ولم يكسر قلبها بالشريكة فى قلبه ، فجاءت بنا أولاد أعيان ، نجتمع فى جناح الأبوة ، ولا نفترق فى عاطفة الأمومة » (٩) .

ولم يكن هذا هو كل ما قصده القاضى (أو شوقى بالأحرى) بطبعة الزمن وحضارة الجيل كما تنعكسان على فكر تلك الأميرة ، فقد كانت الى جانب ذلك تنشد الحرية التى تحفظ لها آدميتها . وهى ترفض الزواج السياسى فلا تتزوج الا بمن أحبها وأحبته ، ولكنها مع ذلك تحترم الأسرة وتقاليدها . فعلى الرغم من أن أبويها كانا قد تفاهما يوسف بن تاشفين وأودعهما السجن فى قلعة « أغمات » بعيدا عن اشبيلية ، قررت الأميرة ، « برا بوالديها ، وقضاء لحقهما ، أن يكون زوجها « بعين أبيها وسمعه ، وبقبول أمها ورضاها » ، ذلك

أن « كل زواج رضيه الأبوان وارتاحا اليه سبقت فيه البركة ، وطـافت بـه الرحمة » (١٠) وهى تتكلف المخاطر والمشاق لكى يتم الزواج على هذا النحو ·

ان هذه الفتاة التى شاء لها شوقى أن تكون طبعة زمنها وممثلة لحضارة جيلها لم تكن فى واقع الأمر الا الفتاة كما شاء لها شوقى أن تكون فى عصره ، ولكنها تظل ـ كما شاء لها أيضا ـ روح الوالد ، أو ـ بعبارة أخرى ـ روح التراث ·

وعلى هذا النحو يسجل شوقى تطور وعيه بالعلاقة بين التراث والمعاصرة ·

٢ ب

فاذا انتقلنـا الى الجيل التـالى برز اسم توفيق الحكيم فى ساحة المسرح معلنا عن تطور جديد فى وعى الكاتب بعلاقته بالتراث ونوعية هذه العـلاقة ، لقد دخل توفيق الحكيم الى ميدان الكتابة والابداع من باب المسرح ، فلم يفرض شكل من أشكال الكتابة الاخرى التى لها نماذج تراثية نفسه عليه من قبـل · **ومن ثم كان طبيعيا أن يواجه توفيق الحكيم منذ اللحظة الأولى قضية بالغـة الحساسية : هل يمد خيوطه الى المصدر التقليدى الذى ينبغى لـكل كاتب مسرحى أن ينطلق منه ، وهو المسرح الاغريقى ، أم ماذا يصنع ؟ وهل يأتلف النموذج الاغريقى والمكونات الثقافية لمعاصريه ؟ وقبل هـذا ، هل يأتلف هـذا النموذج وبناءه الفكرى الخاص ؟**

لقد نشأ عن هذا موقف دقيق للغاية ، فالضرورة تلح فى طلب النموذج · والواقع لا يستجيب له · وقد كان فرض النموذج على الواقع معناه القطيعة بين الكاتب وجذوره الثقافية ، أو بينه وبين تراثه · وفى الوقت نفسه لم يجد الكاتب النموذج البديل فى هذا التراث ، أو هو ـ بالأحرى ـ لم يقتنع بأن فى التراث نماذج يمكن أن تعد بدائل لذلك النموذج · وقد شغله هذا الأمر فراح يحاول تفهم السبب فى غياب ذلك النموذج ـ أو المماثل له ـ فى ذلك التراث · وقد انتهى به التفكير الى حل تلك المعادلة الصعبة على النحو التالى : أن يأخذ من النموذج الاغريقى (ومن ثم الأوربى بصفة عامة) قالبه فحسب ، ثم تكون مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافى ·

٢ ب ـ ١

قد يقال : وفيم اختلف الحكيم فى هذا عن شوقى ؟ ألم يصطنع شوقى كذلك قالب المسرح الغربى حين كتب « مجنون ليلى » أو « عنترة » أو غيرهما ، متخذا من التراث العربى المادة التى صاغها فى هذا القالب ؟ والجواب أنه فى هذا الاطار العام تصح المقابلة ، ولكن يبقى بعد ذلك الفرق النوعى بينهما فى كيفية صياغة المادة التراثية وتوظيفها · ولو وازنا بين « مجنون ليـلى » من هذه الزاوية و « أهل الكهف » لاتضح لنا هذا الفرق · ولأنه لا لامكان لهـذه الموازنة هنا فاننى أكتفى بأن أشير الى أن شوقى كان وهو يكتب « مجنون ليلى » قد حدد هدفه الأساسى من كتابة هذه المسرحية ، وهو أن يعيد الى الناس تلك القصة الطريفة التى تروى عن مجنون بنى عامر ، ذلك النمـوذج النادر فى الحب والوفاء · ولم يكن بتوفيق الحكيم حاجة الى أن يعيد على الناس قصة أهل الكهف التى يستمعون اليها مع صلاة كل جمعة · **ولذلك لم تكن القصة فى ذاتها عنده هى الهدف · وهو كذلك لم يشأ أن يرسخ المغزى الذى تروى من أجله القصة ، وهو معجزة النوم أكثر من ثلاثمائة سنة ثم الاستيقاظ · ولكنه اتخذ من اطار هذه القصة منطلقا الى قضية الصراع بين الانسان والزمن (١١) ·**

ماذا يعنى هذا ؟ انه يعنى فى بساطة أن شوقى أعاد صياغة المادة التراثية فى مسرحيته ، فى حين فجر الحكيم هذه المادة من باطنها تفجيرا · وهـذا ما قصدناه بقولنا أن العلاقة بين الكاتب المسرحى وتراثه قد تطورت بمجئ الحكيم الى الساحة ، وذلك نتيجة لتطور وعيه بهذه العلاقة ·

٢ ب ـ ٢

وكما تطور شوقى فى وعيه بوظيفة التراث تطور الحكيم كذلك · ولايتسع المجال هنا لمتابعة مراحل هذا التطور وتجلياته فى أعماله · ولـكن يـكفى للاطمئنان الى هذه الحقيقة أن نقرن بين عمله فى « أهل الكهف » وعمله فى « يا طالع الشجرة » · فمن الواضح أن المسرحية الأولى قد تضمنت قصة أهل الكهف وان لم تكن هى الهدف ـ كما قلنا · أما المسرحية الثانية فليس لها من مصدر تراثى سوى تلك الأغنية الشعبية اللامعقولة (**ياطالع الشجرة ، هات لى معاك بقرة** ···) · ولأن هذه الأغنية لا تحكى قصة (كما هو الشأن مثلا فى « موال » حسن ونعيمة الذى استلهمه شوقى عبد الحكيم فى مسرحيته « حسن ونعيمة ») فقد جاءت القصة فى مسرحية « يا طالع الشجرة » كما جاء المضمون من صنع الكاتب · ومن ثم تصبح هذه الأغنية مجرد الشرارة التى فجرت العمل كله فى عقل الكاتب · وقد كان هو نفسه على وعى بهذا الذى حدث ·

٢ ج

واذا كان الحكيم قد راجه مشكلة غياب النموذج المسرحى من التراث العربى ، واضطر من أجل ذلك الى استخدام القالب المسرحى الذى استقر فى الأدب الغربى ، فان الدعوة التى دعا بها يوسف ادريس بعد ذلك ، والتى قامت تحت شعار « خلق مسرح مصرى صميم » ، تعد محاولة ـ مهما اختلف الحكم عليها (١٢) ـ لحل تلك الثنائية التى جمع فيها الحكيم ـ فى مستهل نشاطه الابداعى الجاد ـ بين القالب المستجلب والمادة التراثية · فبما أن التراث قادر على أن يقدم الينا المادة الملهمة فما للذى يمنعنا من أن نستلهمه كذلك « قالبنا المسرحى » ·

وتعزيزا لهـذه الدعوة نشط البحث فى اشكال « الفرجة » الشـعبية و « السامر » ودور « الحكواتية » و « المحبظين » والفرق الشعبية الجوالة ، وغير ذلك من اشكال « التشخيص » التى عرفتها البيئات الشـعبية قبل ان تعرف المسرح بقالبه المستجلب · وكان الهـدف من ذلك هو التعـرف على عناصر الاستجابة لدى القطاعات العريضة من الجمهور لهذه الفنون المسرحية ، بغية الوصول الى صيغة مسرحية عربية خالصة شكلا ومضمونا ·

ولم يشغل بهذا الأمر يوسف ادريس وحده ، بل شغل به توفيق الحكيم كذلك فى كتابه المسمى : « قالبنا المسرحى » · ذلك أنه كانَ ـ فيما يبدو ـ قد تخلص من خـلال تجربته المسرحيـة الممتدة ، من المعضـلة الأولى ومن حتمية النموذج المسرحى الغربى ، فانتهى به الأمر الى التفكير فى امكان الافادة من دور الراوى القديم ، الذى كان يقوم فى الوقت نفسه بمحاكاة الشـخوص الذين يحكى عنهم ، فى تشكيل قالب مسرحى له خصوصيته (١٣) · وربما كانت مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور (١٤) أوضح نموذج عملى لما دعا اليـه الحكيم ·

والحق انه فى خـلال الستينيات من هـذا القـرن ترادفت لدى طائفة من كتاب المسرح (١٥) محاولات لاستنبات بعض العناصر التراثية فى شكل الأداء

المسرحي على نحو يتفاوت قلة وكثرة من كاتب الى آخر · وهذا ان دل فانما يدل على أن وعي الكاتب المسرحي بتراثه كان قد جاوز مرحلة الاهتمام بمادة هـذا التراث الى الأشكال التي تمثل فيها ·

٢ د

وفي ختام هذا الجانب من النظر في تطور وعي الكاتب المسرحي بتراثه ينبغي الوقوف عند مسرحية « باب الفتوح » (١٦) لمحمود دياب ، وهي من نتاج السبعينيات ، لما لها من أهمية خاصة في الدلالة على بلوغ هذا الوعي درجـة عالية من الوضوح والتبلور ·

هذه المسرحية تنطلق من ثلاثة منطلقات اساسية لتنتهي الى نتيجة محددة :

المنطلق الأول : أن ما رصد من التراث لو فيه لا يمثل الحقيقة ·

المنطلق الثاني : أن في هذا التراث عناصر معوقة ، تنعكس آثارهـا في شتى مستويات الحياة ·

المنطلق الثالث : انه فيما بين سطور التراث يمكن قراءة الوجه المشرق الغـائب ·

والنتيجة هي : انه لابد من رفض العناصر المعوقة ، والكشف عن العناصر الحيوية ·

وليست هذه المنطلقات وما انتهت اليه من نتيجة أمورا يستنبطها قارىء المسرحية ، بل هي ماثلة في المسرحية نفسها من حيث هي أفكار أصولية ، ومن حيث هي تحقق عملي على السواء · فالبناء الفني لهذه المسرحية يجسم فعـل الالتقاء والافتراق بين الكاتب المسرحي والتراث ، ويدخـل في نسيج وعي الشخوص الذين يتحركون في المسرحية ويحركونها في الوقت نفسه ــ وعيهم بأنهم ينطلقون في هذه الحركة من هذه الاصول المبدئية · ومن ثم تمثلت حركة بناء المسرحية على النحو التالي :

تواجهنا المسرحية منذ البداية بمجموعة من الشباب المعاصر تشكو الخواء وانتظار مالا يجيء ، فيقودها التفكير في وضعها الراهن الى البحث في التاريخ (في التراث التاريخي) عن مخرج · وقبل أن تستعيد بعض أجزاء هذا التراث تحدد موقفها منه على النحو التالي :

الشاب الخامس : لن نقرأ التاريخ كما كتب يارفاق ، ولكننا سنعيد صنعه ·

الفتاة الثانية : وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا ان نعيده هو نفسه ؟

الشاب الخامس : اعني أن نعيد صياغته ، نتخيله على هوانا ، نـرد اليـه ما انتقص منه ، ونستبعد منه مالا نقبله ، بكلمة مختصرة : نصنع الحقيقة ·

ومن ثم تمضي المجموعة تراجع حقبة انتصـار صـلاح الدين ، ابتداء من وقعة حطين الى فتح القدس ، لكنها لاتكترث كثيرا لما رصده التاريخ من بطولات حربية في هذه الحروب ، بل تعمل خيالها في تمثل بعض الحقائق التي لم يرصدها هذا التاريخ ، ومن ثم تخلق المجموعة شخصـية فتى أندلسي يأتي الى المشرق هاربا من ملك اشبيلية ، حاملا معه كتابا من تأليفه ، ضمنه أفكاره فيما ينبغي أن تكون عليه شريعـة حكم السلطان وعلاقته بالمحكومين ، لكي يقدمه الى القائد المظفر صلاح الدين · وبايجاز نقول ان المجموعة ابتكرت شخصية بطل مجهول

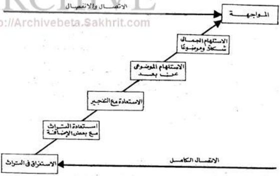
على مستوى النضال الفكرى لكى تقف الى جانب شخصية البطل المعروف (صلاح الدين) على مستوى النضال الحربى ٠ ثم تتحرك للمجموعة بهذا البطل المجهول ومعه لكى تستكشف المعوقات التى حالت دون تحقيق هذا البطل أهدافه ٠ وتنتهى الحروب وأمجادها ، وينتهى الأشخاص ، ولكن تبقى الأفكار النافعة حية فى الضمائر ، لا تبلى على مر الزمن ٠

وبعيدا عن كل الاسقاطات السياسية الممكنة لهذه الحبكة المسرحية تظل حركة المسرحية تجسيما لفكرة الكشف عن الجانب المضىء الباقى من التراث ، الذى نستطيع أن نقراه بين سطوره ٠

ولعل الأهمية الخاصة لهذه المسرحية فى هذا السياق تكون قد برزت بشكل كاف ، فمن الواضح أن العلاقة بين الكاتب المسرحى والتراث هنا لم تكن شيئا مضمرا فى عقل الكاتب ، يدركه القارىء ـ حين يدركه ـ بطريقة غير مباشرة ، بل اوشكت المسرحية نفسها ان تكون تحقيقا نظريا وعمليا فى طبيعة هذه العلاقة وفيما ينبغى أن تكون عليه ٠ لقد اتخذت من الوعى المضمر موضوعا لها فاصبح عيانا ٠

وعند هذا المدى نحسب أنه صار من الممكن أن ننتهى الى هذه النتيجة : أن وعى الكاتب المسرحى بعلاقته بالتراث قد تطور عبر الأجيال المتلاحقة فى القرن العشرين ، وأن الخط البيانى لهذا التطور يتحرك صاعدا بين مستويين من العلاقة : مستوى « **الاستغراق فى التراث** » ومستوى « **مواجهة التراث** » ٠

والمخطط التالى يوضح مراحل هذا التطور



وفى ضوء هذا المخطط تستطيع أن تحدد موقع أى مسرحية لها ارتباط واضح بالتراث ٠

٣ ـ

قلنا ان الوعى بالتراث لاتصبح له فعالية حقيقية الا اذا ارتبط بوعى مماثل للواقع ، لأنه فى هذه الحالة وحدها يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر ٠ ومن ثم يحق لنا الآن ان نسأل : على أى الأسس وفى أى الأشكال تمثل ذلك



الجدل فى أدبنا المسرحى بين التجربة التراثية (التاريخية) وبين الواقـع ؟ هل يعيد التاريخ نفسه فى اطار الواقع ؟ هل يكرر الواقع التجربة التاريخية نفسها ؟ أم أن الامر على خلاف هذا وذاك ، وأن العلاقة بين التجـربة الواقعية والتجربة التاريخية هى علاقة اتصال وانفصال ، أو التقاء وافتراق ؟

فى حدود ما بين يدى هذه الدراسـة من مسرحيـات تزيد قليلا على ثلاثين مسرحية (وهى عينة معقولة نسبيا) يمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث : أولهما يتمثل فى ارتباط الكاتب بالتاريـخ ، أى بالتجـربة التاريخية ، زمانا ومكانا ، والثانى يمزج فيه الكاتب مزجا واضحا ومتعمدا بين التاريخ والواقع فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة ٠

- ١٣

فى الشكل الأول ، الذى تمثله مسرحيـات شـوقى وعزيز أباظـة واضرابهما فى مصر والبلاد العربية (١٧) ، يتقيد الكاتب فى مسرحيته بوحدة الزمان والمكان التاريخيتين ارتباطا تاما ، فتدور الأحـداث وتتحـرك الشخوص وفقا لمعطيات البيئة الزمانية والمكانية القديمة والمحددة من الخارج منذ البداية ، وقد يمعن بعضهم فى التقيد بذلك الاطـار التاريخى فيحـاول اصطناع اللغـة التاريخية الملائمة ٠

وحين تمعن المسرحية فى تحقيق كل عناصر ذلك الاطار يصبح من الواضح أن الكاتب يحاول عن طريق الايهام ان يستلبنا من واقعنا لكى يرتـد بنـا الى التجربة التاريخية فنعيش فى واقعها ، نتعرف على الشخوص ، ونعاين الأحداث، ونلم بكل التفصيلات ، حتى نصبح - بوصفنا متلقين - جزءا من هذه التجربة ٠

لكن الكاتب نفسه هو - قبل كل شىء - فرد منا ، ينتمى - على نحو ما - الى عصره ، ويخاطب متلقين معاصرين له ، يعنيه أمرهم ٠ ومن ثم فان عودته الى التجربة التاريخية لابد أن تكون قد صحبتها عملية اختيار : وان هذا الاختيار لابد ان يكون له معنى ٠

هنا تبرز فكرة « مغزى التاريخ » لتكون الموجه الحقيقى لهذا الاختيار ٠ وهى فكرة ترتبط بتصور لم يعد من السهل التسليم بصحته وان كانت صيغته البراقة جعلته يهيمن على كثير من العقول فى الماضى ، وهو « ان التاريخ يعيد نفسه » ٠ وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيـا منتهيا ، فان استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسـبة الى الحاضر الذى لم ينتـه بعد ٠ ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخى موجها بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه ٠

ومع ما فى هذا التصور من اغراء ، وما كان له من تسلط عـلى العقول ، فانه يسعى الى ما يمكن أن نسميه « **نمذجة التاريخ** » ، أى الى نوع من التجريد المثالى للتجربة التاريخية ، يصبح معه الحاضر - بالضرورة - دورة من دورات الماضى ، ويصبح المستقبل تكرارا للحاضر والماضى جميعا ٠ ومعنى هذا أن تصبح حركة التاريخ مجرد تكرار متصل لمجموعة نماذجه ٠

ومهما يكن الأمر فى شـأن هذا التصور فان الكاتب المسرحى حين ينقـل متلقيه من واقعه لكى يزج به فى اطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية فانه يريد له أن يعود - حين يعود الى نفسه - ليتأمل واقعه فى ضوء ما عايشه من هذه التجربة ٠ وهذا هو معنى قولنا ان الكاتب يسقط التاريخ على الواقع ٠

فى مسرحيـة عنترة لشوقى نعرف أن واحدا من الفرسان يدعى سرحان

كان يقود قافلة فيها ألفان من الأنعام ويتجه بهـا الى كسرى الفرس ، فهاجمتها قبيلة عبس ونهبتها ، وقتل سرحان وشتت من كان معه . وهناك نقـرأ هذا الحوار (١٨) :

العجوز (أم سرحان) : وكنا نيمم ارض العراق لنجتازها
عبلة : نحو كسرى ؟
العجوز : اجل
عبلة (غاضبة) : لتعطوا الرشا وتنالوا المنى .

ويمنح سرحان بعض العمل

وتحت ظبى فارس والأسل — ويحكم فى البيد باسم الهمام
ذليل بباب انو شيروان — وعند الخيام العزيز البطل

وهنا يتمثل نموذج الشخص الذى يبيع نفسـه للأجنبى لقـاء حصـوله على النفوذ والحماية . وهو مشهد يعيشه المتلقى غير منفصـل عن السـياق التاريخى العام للمسرحية ، ومن حقه أن يستمتع به فى هذا الاطار . لكن المتلقى ما يلبث ـ حين يتأمل الموعظة من هذا الذى شاهد ـ أن يسقط هذا النموذج على واقعه فيجده متحققا فى هذا الشخص أو ذاك ، وقد يجده متحققا فى شخصه ، فيبصر عندئذ بالنهاية الوخيمة التى تنتظره .

وعلى هذا النحو يتحقق أثر الاسـقاط التاريخى ـ حين يتحقق ـ بطريقة ضمنية غير مباشرة .

٣ ب

أما الشكل الثانى ، الذى يلتقى فيه الماضى والحاضر فى اطار واحد ، فانه أكثر تركيبا وتعقيدا . ذلك أن وحدة الزمان والمكان تتحطم نهائيا ، فيستدعى الماضى الى الحاضر ، أو يمتزج به ويتجلى فيه فاذا هما شىء واحـد . وعندئذ يكاد يكون من الصعب أن نحدد أيهما يسقط على الآخر : التاريخ أم الواقع .

لننظر ـ على سـبيل التمثيل ـ فى تجـربة معين بسيسو فى مسرحيته « ثورة الزنج » ، ففيها يحدث هذا المزج بين الماضى والحاضر . فالممثل (الكمبارس) الذى اختار لنفسه دور محمد بن عبد الله قائد ثورة الزنـج فى القـرن الثـالث الهجرى ، يمضى يتفرس فى وجوه بعض الشخوص فاذا به يتبين أنهم شخوص تاريخيون باعيانهم ، سبق له أن عرفهم (١٩) :

محمد بن عبد الله :

رغم الجمجمة ورغم الماكياج
او لست أبا بشار
من كان يتاجر بجلود الزنج ؟ ..
أو ليس الهندى الأحمر هذا المصلوب على اللوح
هو ابن الأسحم ؟ ..
اما انت ، الست النخاس ابن عتيق
او لم اقطع راسك
هل الصقت بصمغ أو بلعاب راسك بين الكتفين
وهربت من القرن الثالث للهجرة
واتيت فلسطين ؟

وعلى هذا النحو يستمر « عبد الله بن محمد » في استعراض هذه الشخوص القديمة التي عرفها من قبل جيدا وان تخفت الآن وراء الأقنعة ٠ والى جانب كل هؤلاء المزيفين يبصر عبد الله بن محمد بالجمهور المسجون في العربة فيتمثل فيهم زنج البصرة والأهواز ، رفاق ثورته ٠

وهكذا ينم الحاضر عن الماضي ، أو يعود الماضي متخذا ثياب الحاضر ، ثم يتحرك هذا الماضي الحاضر في اطار معطيات الواقع الراهن ٠ وكل ذلك انما يتم بوعي من الكاتب ليرسخه في وعي المتلقي ٠

وهذه هي نفس التجربة في اطارها العام ، التي تتمثل لنـــا في مسرحية « حبظلم بظاظة » لفاروق خورشيد ، فهي قائمة أساسا على المزج بين الماضي والحاضر ، الذي عاد فأتقنه في مسرحيته « ثالثا واخيرا » ٠

في الجزء الأول من « حبظلم بظاظة » ايحاء بالجو التاريخي القديم ٠ ثم يأتي الجزء الثاني فتختلط شخوص الماضي والحاضر على نحو يسقط كل الفواصـــل الزمنية ٠ ومع ذلك يظل الماضي بصفة عامة مجرد اطار تراثي ، في حين يعلن المضمون عن الحاضر اعلانا ٠

في أحد المشاهد ـ على سبيل المثال ـ تمضي بطانة السلطان تزيف الحقائق وتلقي بالتهم جزافا أمامه لتوغر صدره على الشرفاء من الرجال العاملين ، من أجل ازاحتهم من طريق المتسلقين الباحثين عن النجاح من أي طريق (٢٠) :

السلطان : هم ٠٠ هم ٠٠ من هم ؟

العمامة : الحاقدون ٠

الوردة : الموتورون ٠

العمامة : جواسيس اليهود ٠

الوردة : عملاء الأعداء ٠٠

فمن الواضح أن هذه التهم تعكس صورة من تهم الستينيات في مصر ، ومع ذلك فالمتهمون هم علي الزيبق وأحمد الدنف وعلاء الدين وحسن شـــومان ، وهم الفتيان الفرسان ، الذين ينتهي أمرهم الى السجن (٢١) :

علي الزيبق : فلننهض الى السجن في هدوء ٠ ان الحكاية محبوكة ٠

أحمد الدنف : ولكن أيتهموننا بالسرقة ؟

علاء الدين : والخيانة ؟

حسن شومان : والتآمر ؟

علي الزيبق : وما الجديد ؟ اننا عقبة في طريق أحدهم ولابد أن يزيحنا عن طريقه ٠٠

هذا الأسلوب في اتهام الشرفاء ، وهذه التهم نفسها ، كان متلقي المسرح في الستينيات يعرفها جيدا ، ويعرف أنها تعكس صورة من صور الواقع ، على الرغم من أن شخوص المتهمين تعلن عن تاريخيتهم ٠

وفي هذين المثالين وما أشبههما لايمكن الحديث عن اسقاط ضمني للتجربة التاريخية على الواقع ، لأن رفع الحاجز الزمني بين ما هو تاريخي وما هو واقعي يكاد يلغي فكرة الاســـقاط نفســها ، حيث يندمج الماضي والحاضر في وحدة متكاملة ٠

ان الشخوص التاريخية هنا ، وان احتفظت بأسمائها وصفاتها ومبادئها

وقيمها ، انما تتحرك فى الواقع الراهن كأنها افراز طبيعى له ، ومن ثم لايجد المتلقى أى صعوبة فى التوحد معها ، على الرغم من الغلاف التاريخى الذى يغلفها ٠

ومع ذلك يظل هذا الشكل من أشكال المسرحية ، الواقف برجل فى التراث وبالأخرى فى الواقع ، مؤكدا لنفس التصور لفكرة النموذج التاريخى التى تمثلت فى الشكل السابق ٠ ذلك أنها لاتصل الى هدفها الا على أساس أن « **التاريخ يعيد نفسه** » وان أضفى عليه كل واقع جديد شكلا مغايرا ، وأن النموذج التاريخى - من ثم - يتكرر فى الحاضر وفى المستقبل بضرب من الحتمية ٠

وقد رأينا منذ قليل كيف تبين عبد الله بن محمد ، بطل مسرحية « **ثورة الزنج** » ، فى الشخوص الماثلين فى الواقع شخوصا تاريخيين بأعيانهم ، من معاصريه القدامى فى القرن الثالث الهجرى ٠ ان هذه النماذج لم تتغير فى جوهرها ، فابن عتيق النخاس يهرب من القرن الثالث لكى يأتى فيظهر - بنفس وظيفته تقريبا - فى القرن الحالى فى فلسطين ٠ والعطار القديم الذى كان يبيع الحناء فى سوق البصرة ويقول انها « **دماء الشهداء** » هو الآن « يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين » ٠٠ وهكذا ٠

وفى مسرحية « **حبظلم بظاظة** » نجد ما يؤكد أيضا هذا التصور ٠ فعلاء الدين يقرر أن « كل جيل فيه دليلة » (٢٢) ، والمقصود بها نموذج المرأة المحتالة ٠ وأيضا يقدم الينا حبظلم نفسه شخصية جاريته ياسمين على النحو التالى (٢٣) :

حبظلم : ٠٠ ياسمين ٠٠ فتنة بغداد واميرتها القادمة ٠ ياسمين حلم الشرق الساحر ٠ ياسمين الخاتم السحرى الذى يقودك الى مارد جبار مختبىء ، ما ان يدلك الخاتم حتى يصيح : شبيك لبيك ، عبدك بين يديك ، ويضع الدنيا كلها امامك ٠ اطلب تجد ، فليس عليه صعب ، وليس فى لغته مستحيل ٠ ياسمين الخالدة ، التى تعيش فى كل عصر وتحيا فى كل مكان ٠٠

ومن ثم تعود ياسمين لتطالعنا فى زماننا باسم « سوسو » هذه المرة ٠

واذا كانت دليلة المحتالة هى التى كانت وراء كل الأحداث التى استخدمت فيها ياسمين ، وهى التى عرفت كيف تتخذ منها أداة لتحقيق مصالحها ومصالح أصدقائها النفعيين الطموحين الراغبين فى الاستحواذ على كل شىء ، فان « سوسو » ، السكرتيرة الخاصة لدليلة ، التى أصبحت الآن تشغل مركزا كبيرا فى احدى الصحف ، تصبح النموذج العصرى لياسمين حبظلم ، وتستخدم لأداء نفس وظيفتها ٠

وهكذا تترسب فى نفس المتلقى فكرة النموذج التاريخى المتكرر ٠

وعلى الرغم مما قد تجلبه هذه الفكرة من طمأنينة الى نفس المتلقى ، حين يدرك من خلالها أنه يعيش فى اطار انساق ونماذج مطردة ، تدرأ عنه الخوف من مفاجآت المستقبل ، فان أثرها كذلك فى ترسيخ نوع من القدرية فى ضميره لايمكن تجاهله ٠ ذلك أن التفسير العلمى للتاريخ لايرتضى هذه الفكرة ، فعندما يبدو لنا أن حدثا ما قد تكرر فى حقبتين مختلفتين من الزمن فان تكراره لايعنى أنه هو نفسه ، ولايمكن أن يكون كذلك ، لأنه فى كل مرة يكون حدثا جديدا بوجه من الوجوه ٠

وهذا ما ادركه الفريد فرج وعبر عنه فى مسرحيته « **سليمان الحلبى** » ٠ فسليمان يتحدث عن واقعة قتله للقائد « كليبر » ، فيقول : « **أنتم تعرفون تماما ما فعلت ، ورأيتموه قبل ذلك آلاف المرات ، فلم السؤال ؟** » لكن الكورس المتأمل فى الأحداث والمعقب عليها يرد عليه قائلا : « ولكن المرء لا يرى هذا الشىء للمرة الثانية أبدا ٠ دائما هو الشىء الجديد الطازج الطرى والمثير » (٢٤) ٠

هما اذن موقفان مختلفان ، أحدهما يؤمن فيه الانســـان بفكرة النموذج التاريخى وتكراره ، وما يترتب على هذا من تكرار للمغزى الذى يحمله ، والآخر يرى التجربة متجددة على الدوام ، كماء النهر حين ينساب من المنبع الى المصب ، فتستقل عندئذ كل تجربة بمغزاها الخاص • ومن ثم يتحدد منطقان لاستمداد المادة التراثية (التاريخية) ، أحدهما يراها بذاتهـــا دالة على حقيقة نهائية ، والآخر يراها دالة على حقيقة نسبية ، وأن ما يصدق بالنســبة اليها لا يصدق بالضرورة على الواقــع الراهن فضــلا عن المستقبل • ومن ثم قد تبــدو الحقيقة التاريخية نفسها ناقصة من منظور اللحظة الجديدة ، ولا تأخذ كما لها ـ من هذا المنظور ـ الا باسقاط معطيات الواقع نفسه عليها • ومن ثم يصبح كمالها هو فى حقيقته كمال هذا الواقع •

وهذا ما صنعه محمود دياب فى مسرحيته « باب الفتوح » (٢٥) • فمجموعة الشباب المعاصرة لاتقتنع بأن ماروى من أحداث تتعلق بحروب صلاح الدين يمثل الحقيقة كاملة ، وترى أنها منقوصة فى جانب منها • وهى ـ بوعى خاص منها لواقعها ـ تحـاول أن تتخيل الجانب المنقوص فتبتكر شخصية المناضل الفكرى الذى يريد أن يكون سندا لسيف صلاح الدين • وعندما يصبح هذا التكامل معقولا من منظور الحاضر تتحول هذه الشخصية من شخصية خيالية الى شخصية تاريخية ، ولكنها فى الوقت نفسه تعنى الكثير بالنســـبة الى الواقع الراهن • ومن أجل ذلك ما تلبث المجموعة العصرية التى اخترعتها أن تلتحم بها على أرض الواقع • وبهذا ينحل الواقع فى التاريخ لكى يعود فيلتئم مع نفسه •

ـ ٤

ومن اللافت للنظــر حقـــا أن كتــاب المسرح حــين التفتوا الى التــراث وفكروا فى استعادته أو توظيفه على نحو أو آخر ، قد مالوا ـ فى الأغلب الأعم ـ الى العودة الى التراث الشعبى ، متمثلا فى السير الشعبية ، وفى حكايات « ألف ليلة وليلة » وفى حكايات الشطار والفتاك والصعاليك ، وحكايات البيئات الشعبية المحلية وأغانيها • حتى المسرحيـات التى ارتبطت بشخوص تاريخيين لايتطرق اليهم الشك ، مثل « ثار الله » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، و « ثورة الزنج » لمعين بسيسو ، و « سليمان الحلبى » لألفريد فرج ، وغيرها من المسرحيات ، لم تكن عناية كتابها أساسا بالجانب التاريخى الموثق لحياة هؤلاء الشخوص ، بل بمـا جـاوزت به هذه الشــخوص حــدودها التاريخية فى ضمائر الناس •

وهذا الارتبــاط بالجانب الشعبى من التراث له مغزاه الواضــح بالنسبة الى المسرح ، ذلك أن التراث الشعبى أكثر تمثيلا لروح الشعب ومنطقه وطرز تفكيره ومعاييره فى تقدير الأمــور • والمسرح ـ أساســا ـ مؤسسة جماهيرية شعبية ، يخاطب فيها الكاتب جمهوره ، بل انه يؤلف ما يؤلف من خلاله • حتى عندما يفلسف الكاتب أمرا من الأمور فانه لاينجح الا اذا راعى منطق الجمهور فى التفلسف • وكل ذلك يجعله أشــد حرصا على الاتصال بالتراث الشعبى لهذا الجمهور ، حيث يجد المادة الفنية المتنوعة ، من الموضوع الكامل ، الى « الموتيفة » الجزئية ، الى وسائل الأداء المختلفة •

ـ ٤ أ

مسرحيـــة « أهل الكهف » مثــلا لتوفيق الحكيم تنطلق من موضـــوع الاستيقاظ بعد نوم طويل ، ومسرحية « رحلة الى الغد » له هى تنويع على نفس الموضوع لاينفصل عنه ، حيث يحل فيها الغياب عن وجه الأرض أكثر من ثلاثمائة

عام بديلا من نوم أهل الكهف نفس المدة ، فى حين تنطلق مسرحيــة « **يا طالع الشجرة** » له كذلك من موتيفة للأغنية الشعبية المعـروفة فى بعض البيئـات . وفى مثل هذه الحالة يتحقق توظيف التراث بمساحة العمل المسرحى كله .

ولكن هناك حالات تلعب فيها الموتيفة الشعبية دورا محـدودا بطريقة غير مباشرة ، وذلك حين يدخل مضمونها فى نسيج الموقف فيحدث تأثيره الفعال فى المتلقى بطريقة سرية .

وعلى سبيل المثال تحكى لنا مسرحية « **أميرة الأندلس** » لشوقى عن زواج المعتمد بن عباد فى شبابه من فتاة جميلة كانت تعمل غسالة ، اسمها «الرميكية» . وفى حوار بين اثنين من أدباء اشبيلية هما ابن حيون وأبـو القاسـم ، يقول أبو القاسم : (٢٦)

« **.. هذا حديث الرميكية يا ابن حيون وهذا خبر زواجها ، يعلمه كل من فى الأندلس ويتناقلونه بالاعجاب ، ويتحدثون أن بنت الشعب نزلت قصور الملك من أول يـوم نزول الأقمار فى هالاتها ، وأنها من عشرين عاما الى اليوم قدوة عقائل الأندلس ، والمثال الاعلى بين اميراته وملكاته** » .

ان شوقى هنا يتحرك على مستوى للقصص الشعبى الذى تعرف كثير من حكاياته كيف يعجب الامير بالفتاة الفقيرة من الطبقة الدنيا لذكائها وجمالهـا فيتزوج منها ويجعل منها أميرة .

وكما يتجه كثير من الحكايات الشعبية الى تجسيم طموح الفقـراء فى أن **ينالوا من ثروة الأغنياء ما يقيم حياتهم ، والى تهدئة خواطرهم ــ من جهة أخرى ــ بجعل الأغنياء يفلسـون ويتقلبون فقراء** (٢٧) ، كذلك يجعل الفريـد فـرج من **التبريزى فى مسرحيته** « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » **نقطة تقاطع لاثـراء الفقراء وافلاس الأغنياء** ، فاذا به ينفق الاموال الطائلة على فقـراء المدينـة ، ولكنها لم تكن أمواله ، بل أموال الأثرياء .

وكذلك كان الفتى مهران (فى مسرحيــة « الفتى مهـران » لعبـد الرحمن الشرقاوى) **هو ورفاقه يجلبون القمح من مخازن الأمير ويفرقونه فى أهل القرية الفقراء . الفرق أنهم كانوا يختلسون فى حين كان للتبريزى يحتال (وهو ليس فرقا جوهريا على كل حال) دون أن يكون لهم اوله مأرب شخصى ، الا أن يجلبوا السعادة الى الآخرين** .

٤ ب ــ

اما فيمـا يتعلق بعنـاصر الأداء الشعبى فان المسرحيـات التى ارتبطت بالتراث الشعبى ، والتى كتبت شعرا ، كمسرحيـة « الفتى مهران » ، ومسرحية « سندباد » لشوقى خميس . وغيرهما ، لم تستطع أن تستغل منهج الأداء فى السير الشعبية ، فى اضفاء الطابع الشعبى على قالبها ، باسـتثناء مسرحيـة شعرية هى مسرحية « ياسين وبهية » لنجيب سرور ، وهى بالأحرى قصـيدة درامية ذات نفس ملحمى . ذلك أنه فى حـين اسـتخدمت هذه المسرحيات اللغة التى طورها الشعر العربى المعاصر ، اجتهد نجيب سرور فى أن يوائم بين موضوعه الشعبى ولغته ، فاستخدم لغة شعرية مشبعة بعناصر الايحاء الشعبى . ومن ثم تكامل اسلوب السرد الملحمى مع هذه اللغة الشعرية ذات النبض الشعبى على نحو يعد تطويرا جيدا لأسلوب الأداء فى السير الشعبية .

قد يقال ان قصة « ياسين وبهية » ، التى عالجها الكاتب فى هذا العمل ، **انما مثلت بين يديه ابتداء فى شكل « موال » يعرفه أبناء الريف فى صعيد مصر ويتغنون به ، وانه مـن أجـل ذلك تأثر بروح ذلك الموال الشعبى وروح الأداء**

الشعرى فيه ، فى حين لم يتوافر فى المصدر الشعبى الذى استمد منه الشرقاوى وخميس وغيرهما مثل هذه المزايا · حسنا ، فليكن هذا صحيحا ، ولنقل عندئذ ان نجيب سرور عرف كيف يوظف عناصر الأداء الشعبى فى عمله الفنى على نحو يأتلف كل الائتلاف مع موضوعه · هذا فى الوقت الذى تهيأت فيه لكاتب آخر هو شوقى عبد الحكيم نفس الظروف التى تهيأت لنجيب سرور ، وذلك حين عالج موضوع « حسن ونعيمة » فى عمل مسرحى يحمل هذا العنوان (٢٨) ، ولكنه لم يفد فى كثير أو قليل من عناصر الأداء الشعبى لهذه القصة التى صيغت أصلا فى شكل موال كذلك · ولأمر ما لقى عمل نجيب سرور استجابة طيبة من جمهور المتلقين ، فى حين رأى كثيرون أن موال حسن ونعيمة يظل أكثر جاذبية وتأثيرا من المسرحية ·

على أن فكرة استغلال عناصر الاداء الشعبى فى الأعمال المسرحية قد سيطرت - فيما يبدو - على ذهن كاتب حاول فى عدد من مسرحياته الاتصال بالتراث الشعبى عن قرب ، هو ألفريد فرج · لقد حاول أن يستغل خصائص الاطار الفنى للسيرة الشعبية وطابعها الملحمى فى صنع اطار جديد للمسرحية يحمل نفس الخصائص · ويستوى فى ذلك عنده المسرحية التى تعالج موضوعا تاريخيا ، كمسرحية « سليمان الحلبى » ، والمسرحية التى يتصل موضوعها بسيرة شعبية ، كمسرحية « **الزير سالم** » والمسرحية التى تتصل بأحد شخوص القصص الشعبى ، كمسرحية « **على جناح التبريزى وتابعه قفة** » وغيرها ·

وربما لم ترق هذه التجربة ناقدا كالدكتور عبد القادر القط ، فهو يقول فى تعليقه على مسرحية « الزير سالم » : « ·· من سوء الحظ ان المؤلف قد خضع للاطار الفنى للسيرة وسماته الملحمية ، من حكاية سردية للأحداث ، وتنقل سريع بين المشاهد · على أن هذا الانسياق وراء بعض مميزات هذا الاطار لم يكن عند المؤلف شيئا تلقائيا نابعا من طبيعة الموضوع وحده ، فالمسرحية تمثل الخطوة الثانية فى هذا الاتجاه عند المؤلف بعد مسرحيته سليمان الحلبى » · (٢٩) ومع ذلك فقد لحظ الناقد العلاقة بين هذا الاطار وطبيعة الموضوع ، على نحو يوحى باستعداده لتقبل هذا الاطار فى الحالات التى يكون فيها ملائما لموضوعه ·

على أن ألفريد فرج لم يكتف فى مسرحيته « الزير سالم » بما قنع به فى « سليمان الحلبى » من استغلال للطابع الملحمى فى سرد الأحداث وكثرة المشاهد والتنقل السريع بينها ، بل حاول فى « الزير سالم » ، بخاصة فى مواطن السرد ، أن يفيد من خصائص لغة الراوى للسيرة الشعبية : (٣٠)

« الرسول : حدث شىء عجيب ، شىء مدهش · ذلك أن الأمير سالم المغوار ، فى الف الف فارس جبار ، اقتحم مضارب بكر ومدينتهم ، بقصد أن يذيق الموت أطفالهم وعيالهم · فما صمدوا لهجمته الشجاعة ، الا أقل من الساعة · ثم انهارت صفوفهم ، وتفرقت سيوفهم ، وهربت أبطالهم ، وتبددت رجالهم ·· » الخ

وهو فى « على جناح التبريزى ·· » يستغل أسلوب القص فى « الف ليلة وليلة » ، ناقلا هذا الاسلوب على المسرح ، بما له من جاذبية خاصة ، وبقدرته على اشاعة سحر الحكاية الشعبية فى جمهور المتلقين ·

لقد أدرك الكاتب أن هذا الأسلوب ، بماله من جاذبية وما فيه من سحر ، يستطيع أن يتصاعد بالقصة المروية من كونها مجرد سلسلة من الأحداث والمواقف الى سماء الخيال والتأمل ، حيث تتشكل الدلالات فى ضمير المتلقى على مستوى أرحب وأشمل · وهو من أجل ذلك ينبه فى التذييل الذى كتبه للمسرحية الى ضرورة أن يخرج عرض المسرحية مجردا من أى ايحاء واقعى · ذلك أن الاطار الواقعى - فى رأيه - كفيل بأن يقتل العمل كله ، ويهوى به من السماء الى الأرض ، « وعندئذ ستتحول هذه الخاطرة السحرية ، التى تستمد جمالها من طابع الحواديت الشعبية ، الى مجرد قصة محتال واقعية ورخيصة»(٣١) ·

من أجل ذلك كان حرص الكاتب على استخدام أدوات القص الشعبى فى هذه المسرحية كما هى ماثلة على وجه الخصوص فى « ألف ليلة ٠٠ » ، فى نسجه لقصة التبريزى وتابعه ، مضمونا وأداء فى وقت واحد ، حتى يضمن لها ذلك التأثير السحرى الغريب فى المتلقى ، والتغلغل فى عالمه الباطن ، مثيرة أشواقه الكامنة الغامضة ، ملبية مطالبه الحيوية الأزلية ٠

على ان غلبة الاتجاه الى توظيف العناصر الشعبية فى المسرح ، مادة واداء ، لا يعنى غياب المصادر التراثية غير الشعبية عن دائرة التوظيف نهائيا ، وانما يحدث هذا التوظيف بطريقة جزئية فى سياق الحوار ، على نحو يتفاوت بين الخفاء والوضوح ٠

ان الصيغ اللغوية للقرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والأمثال تتسرب أحيانا الى قلم الكاتب ولكن بعد أن تتحور بما يلائم السياق الجديد ٠ وهى فى صورتها المتحورة هذه تحدث المفاجآت عندما تستدعى فى النفس من خلال هذا السياق الجديد صورتها الأصلية ٠ على أن قليلين من الكتاب هم أولئك الذين يوظفون هذه العناصر على هذا النحو ٠

فى مسرحية « الفتى مهران » ــ على سبيل المثال ــ نقرأ هذا الحوار (٣٢) :

بجير (القاضى) : كيف تضحكين وسط الرجال

انه رفث ، انه حرام

سلمى : لم يا شيخ عجر ؟

بجير : اسمى القاضى بجير ٠

طه : (ضاحكا) قد تشابه البقر ٠

فاسم القاضى تحور على لسان سلمى ــ بدافع نفسى ــ من بجير الى عجر ، وهو مشين ٠ والتشابه الصوتى بين الكلمتين كان كافيا لأن يثير فى عقل طه فكرة تشابه الأسماء ٠ وكان فى وسعه عندئذ أن يعلق بقوله : تشابهت الأسماء ٠ لكن الامر لم يكن مجرد تشابه أسماء ، فوراء ذلك رغبة فى السخرية من القاضى وتحقيره ٠ ومن ثم استدعت فكرة التشابه ، مع كلمة عجر ، الصيغة القرآنية « ان البقر تشابه علينا » فى عقل الكاتب ، فأجرى فيها قليلا من التحوير بما يلائم السياق ، وأجراها على لسان طه ٠

وكذلك نقرأ : (٣٣)

مهران : انت تكذب ٠ أشهد الله عليك ٠

عوض : هو حق اى حق ٠

مثلما انك تنطق ٠

فوراء قول عوض هذا فى عقل الكاتب الآية الكريمة : « وانه لحق مثلما أنكم تنطقون » ٠ ولا تخفى خصوصية استخدام « أن » مع ضمير الوصل فى هذا السياق ٠

وكذلك نستمع الى الراعى وهو يسأل ويصيح : « الفتى مهران أين ؟ ويك يا مهران أقبل ! » (٣٤) فاذا بالعبارة الأخيرة تستدعى فى نفوسنا صورة البطل عنترة بن شداد لكى نعكسها على الفتى مهران ، وذلك من خلال قول عنترة فى معلقته رواية عن الآخرين : « ويك عنتر أقدم ! » ، فالصيغة هى نفس الصيغة ، والكلمات هى الكلمات ، والمخالفة بين « أقبل » و « أقدم » ، ليست جوهرية ٠

وفى كل هذه الحالات يبدو توظيف الصيغ التراثية مباشرا أو أقرب الى المباشرة ٠



ولكن هناك حالات يتم فيها هذا التوظيف على نحو أكثر خفـاء • ففي « مأساة الحلاج » ـ على سبيل المثال ـ نقرأ قول الحلاج : « •• ان الوالي قلب الأمة ، هل تصلح الا بصلاحه ؟! » (٣٥) وبقدر من التأمل ندرك أن صـلاح عبد الصبور قد وظف هنا الحديث النبوي الشريف : « ان في الصدر مضغة اذا صلحت صلح الجسم كله ، واذا فسدت فسد الجسم كله » • فهذه المضغة هي القلب • وحين استدعى الأداء الشعري لكلام الحلاج هذا المجاز : « الوالي قلب الأمة » ، تم ـ بطريقة سرية ـ استلهام الحديث في موضوع الصـلاح نصا ، فاذا ما استثير الحديث النبوي في نفس المتلقي أدرك أن المؤلف قد قال أيضا ـ وبطريقة ضمنية ـ « هل تفسد الا بفساده ؟! » •

وهكذا يتم توظيف الصيغة التراثية توظيفا ايحائيا ينطوي على قدر غير يسير من الخفاء •

وأكثر من هذا خفاء أن يستخدم المؤلف صورة توليدية لصيغة تراثية لها هيكلها البنائي الخاص ، مستغلا في هذه الحالة المنطق البنائي لهذه الصيغة اللغوية • وفي أغلب الأحيان يصعب الكشف عن هذه الصيغة الأولى •

ولعله من الطريف هنا أن نقف على قول « صابر » ، أحد الفلاحين الموالين للفتى مهران : (٣٦) •

أنا فلاح ، ولا أعرف هذا الأمر كله •

•••••

نحن لا نجني من الشوك العنب (١)

نحن لا نحصد القمح من المستنقعات (٢)

فمن حسن الحظ أن يثبت المؤلف الجملة (١) التي هي صيغة مثل معروف • ذلك أن الجملة (٢) ليست الا توليـدا من الجملة (١) ، وكلتاهمـا قائمـة على التقابل التعارضي بين عنصرين لا يلتقيان : شجر الشوك والعنب في الأولى ، والمستنقعات والقمح في الثانية ، وهو ما يثبت الجملتين هنـا ـ بداهة ـ من أجل أن يقدم الينا نموذجا توليديا من صيغة تراثية ، فالأغلب أنه عندما أثبت الأولى أدرك أن المتكلم فلاح فقير يعمل في فلاحة الأرض ، وأن لقمـة العيش (القمح) هي أكبر همه • ومن ثم تحول الكاتب فركب الجملـة الثانية لـكي تكون ملائمة لمنطق ذلك الفلاح النفسي •

أقول انه لو لم يثبت المؤلف هنا صيغة المثل لكان من الصعب رد الجملة الثانية اليه الا بمنهج لغوي بالغ الصرامة والدقة •

ومن الواضح هنا أن فكرة التعارض بين المتقابلين ، سواء أكانا الشـوك والعنب ، أو القمح والمستنقعات ، ليست أساسا فـكرة الكاتب ، فالثنائية الثانية مولدة ـ كما رأينا ـ من الثنائية الأولى • ولكن كم من هـذه الأبنيـة الدلالية يتسرب من التراث ، خالعا صيغته اللغوية الأولى ، لـكي يعود فيبرز على قلم الكاتب المحدث في صيغة لغوية مغايرة !

٥ ـ

انتهى بنا تحليلنا للجدل بين الكاتب المسرحي وتراثه الى أنه يتصل بـه بقدر ما ينفصل عنه ، وأنه يعطيه بقدر ما يأخذ منه ، فهو لا يقبله كـله ، ولا يرفضه كله • ذلك أنه يقف برجل في التراث وبالأخرى في واقعـه • وفي خلال هذا الاتصال والانفصال ، أو الالتقاء والافتراق ، تبلورت على أيدي كتاب المسرح مجموعة من القيم ، كان الواقع يطلبها في الحاح ، ويشجب أضدادها ، هي قيم الكرامة والحرية والعدالة •

والكرامة نفى للذل والمهانة ، والحرية نفى للعبودية ، والعـــدالة نفى للظلم ٠

ولأن هذه القيم انسانية عامة فى طابعها لم يكن على كتاب المسرح بأس فى أن يستلهموا تراثهم ما يعينهم على ابرازها وتأكيدها ٠ وليس معنى هذا اننا نعود فنتقبل فكرة النموذج التاريخى المتكرر ، وأنه لا جديد تحت الشمس ٠ ذلك أن وعى الانسان بهذه القيم ، ونضاله من أجل تحقيقها ، يرتبطان فى كل زمان ومكان بظروفه الموضوعية الخاصة ٠ ان هذه القيم ـ بعبارة أخرى ـ تمثل أهدافا انسانية عامة توجه تاريخية الانسان المتغيرة على الدوام ٠

ـ ١٥

ولننظر الآن كيف الحت قيمة « الكرامة » على عقـل الكاتب المسرحى ، وكيف استنبتها فى تراثه ٠

فى مسرحية « عنترة » لشوقى يقابل المؤلف بين شخصى عنترة ، فارس الحرب وحامى الحمى ، وصخر الميال الى الدعة والسلم والاستمتاع بالجمال(٣٧):

صخر : ما الذى قلت ؟

عبلة : قلت ما قيمة الباس وصغرت عندنا الأبطالا ٠

صخر : انما قلت : تاخذ الذئبة الذئب ـ
وتعطى اللباءة الرئبالا ٠
وابنة الناس لابنهم ، فقديما
صخر الله للنســاء الرجالا ٠

عبلة : لا تريد الرجال ياصخر الا
جبناء ، اذلة ، انذالا ٠

صخر : بل اريد الحياة خيرا وسلما
ليس شرا سبيلها وقتالا ٠
اريد الجمال لهذا الجمال وابقى الشباب لهذا الشباب ٠

٠٠٠٠٠٠

عبلة : جميل وليس بحامى البيوت ولا مانع من يد ماله
اذا ما عوى الكلب ضل السلاح وبل من الخوف سرواله
يجود بزوجته للمغير ويرمى الى الذئب اطفاله

فى هذه القطعة الحوارية يبدو واضحا أن عبلة ترفض فى شخص صخر صورة الجبان الذليل الذى لا يحمى عرضه ، أى الفاقد لكرامته ، وان بدا فى سمت جميل وأبهة ، وتؤثر عليه صورة الفاتك المغــوار حامى الديار ، الذى يهش للقتال والقتال عند أول بادرة ٠

ويبدو أن شوقى ظل مؤرقا طوال المسرحية بين فكرة الـــكرامة وعنف الفروسية ٠ فصخر فى صراعه مع غريمه لم يهزم كل الهزيمة ، وان لم ينتصر كل الانتصار ٠ لقد مضت الأحداث به حتى أوشك أن يزف الى عبلة ، ولكنه لحى عنها ـ فى آخر لحظة ـــ بحيلة ما ، لكى يجد بـدلا منها الفتــاة العبسية الأخرى « ناجية » ، التى أحبته لشخصه ٠ فمظهر التحضر فى شخص صخر ، فى مقابل بداوة عنترة ، هو ما خلق هذا التوتر فى عقل شوقى ٠ وهو توتر أعلن عن نفسه فى مسرحيته « مجنون ليلى » كذلك فيما جـــرى من حوار بين هند وليلى فى المفاضلة بين المدينة الناعمة والبادية الخشنة (٣٨) ٠

لكن شوقي ما لبث أن حسم هذا الموقف في مسرحيته « أميرة الأندلس » . فبعد أن كشف المعتمد بن عباد لضيوفه من نبلاء الفرنجة ما كان من اعتداء وزير الملك الفونس عليه بالاهانة والقول الجارح والتهديد الوقح ، وكيف أنه لذلك استحق القتل — يقول : (٣٩)

« ... ان الأسد العربي لا يشتم في عرينه ، وانه لو غلب على غايته حتى لم يبق له منها الا قاب شبر من الارض لما استطاعت قوى الانس والجن ان تنفذ الى كرامته من قلب هذا الشبر » .

لقد استقر شوقي أخيرا على أن الأخذ بأسباب التحضر لا يمكن أن يكون على حساب الكرامة .

فاذا انتقلنا الى كاتب معاصر كالفريد فرج وجدناه يعلي من شأن هـذه القيمة ، ويرتفع بها الى مستوى وجودي يجاوز كل المواقف الجزئية التي عرض لها شوقي . فهو في « سليمان الحلبي » يجري على لسان سليمان قوله مناجيا نفسه (٤٠) : « .. ان كان يتعين على بعضنا أن يكون ثمنا لبعضك فمن النذالة أن تشتري الحياة بالشرف ولا تشتري الشرف بالحياة » . ثم يعود في « الزير سالم » ليسوق الحوار التالي عن قتل التبع حسان لربيعة (٤١) :

هجرس : ولم اختصه دونكم بالقتل ؟

مرة : لأنه لم يكن ليركع مثلنا

هو ملكنا وسيد جميع العرب .

هجرس : بالثمن الكبرياء !

مـرة : لا ، فما تألم أخي غير لحظة ، اما نحن الذين شهدنا بالعين كـل التفاصيل وعشناها بعد ذلك نتذكر كل انتفاضة وكل انة ونمضغ الهوان ..

هجرس : ويا لثمن المذلة !

وكان الكاتب قد وجد لما كان يفكر فيه على لسان سليمان مصداقا عمليا في موقف ربيعة ، فقد اشترى ربيعة شرفه ودفع حياته كلها ثمنا له . وأيضا فان مرة وغيره ، الذين اشتروا الحياة ، انما دفعوا ثمنا لذلك العار والمذلة والهوان .

ولا شك في أن استنبات هذه القيمة في التراث وبلورتها على هذا النحو انما كان يمثل ضرورة يلح الواقع في طلبها وتأكيدها .

٤ ب —

والحرية قيمة انسانية أخرى ، تشغل بال الفرد كما تشغل بال الجماعة على السواء . وهي — كما قلنا نفي للعبودية على المستويين ، الفردي والجماعي . لكن لما كان كيان الفرد لا يتحدد الا في اطار الجماعة فقد نشأ عن هذا السؤالان التاليان : هل يمكن أن يكون الفرد حرا في مجتمع مستعبد ؟ وهل يمكن — في اطار مجتمع حر — أن يعيش الفرد مستعبدا ؟

ولان قضية الحرية تناقش على مستويات مختلفة ليس هذا مكانها فاننا نقصر الكلام هنا على طرح التصور العام لهذه العلاقة المركبة بين الفرد والمجتمع كما تمثلت في الأعمال المسرحية التي لستنبتت أفكارها في الإطار التراثي .

لقد واجه شوقي قضية الفرد المستعبد في مجتمع يدعي لنفسه الحرية ، متمثلة في شخص عنترة بن شداد . لقد كان عنترة عبدا يبحث لنفسه عن مكان

بين الأحرار ٠ وهو لذلك ينظر فى كل مايميز السيد الحر فيصطنعه لنفسه حتى يبز فيه السادة ٠ وقد تواتيه الظروف لكى ينتزع من الجماعة الاعتراف به سيدا حرا انتزاعا ٠ ولكن ماذا بعد ؟

يبدو أن القضية فى منظور شوقى لم تتمثل بوصفها قضية رجل يريد أن يتحرر ، اذ ما قيمة أن يتحرر عنترة والمجتمع كله فاقد لحريته ، يستعبده الأجنبى ويستذله ؟ ، وانما تمثلت – أساسا – بوصفها قضية مجتمع بأكمله ، فحرية الفرد لا تنفصل عن حرية مجتمعه ٠ ومن أجل ذلك تحول شوقى بذلك الصراع الفردى المحدود ، الماثل فى ضمير عنترة ، الى قضية المجتمع بأسره (٤٢)

الأول : (لعبلة) يالك من مكابرة تطعن فى الأكاسرة
وتلعن المناذرة

الآخر : عبلة تنطق الذهب لوكنت تعقل الخطب

الأول : وما الذى ترمى له ؟

عبلة : أرمى لتحرير العرب ٠

الأول : تحريرهم ممن ؟

عبلة : من القيد

الأول : وكيف قيدوا ؟

عبلة : الفرس والروم استرقوا قومنا واستعبدوا

وحين يصبح تحرير الوطن هو القضية الأولى يرتفع صوت عبلة قائلة :

الا بطل نلتقى حوله ٠٠
يفك من الرق اعناقنا ؟

وفى تصورها أن هذا البطل المهيأ لجمع الشمل وتحرير الوطن هو عنترة نفسه ، لأن حريته التى يبحث عنها لن تكتمل الا اذا تحرر الوطن كله (٤٣) :

ضرغام : (متحدثا عن عنترة)
أحسد من لا يعصم البيد غيره
اذا زحفت من أرض كسرى الجحافل ؟
أحسد من يرجى لتاليف قومه
اذا افترقت تحت الملوك القبائل ؟

وهكذا يتبلور المفهوم المبدئى لحرية الفرد الحقيقية فى أنها لا يمكن أن تتحقق الا فى اطار مجتمع حر ٠

فاذا انتقلنا الى كاتب مسرحى معاصر كمحمود دياب وجدناه فى « باب الفتوح » يؤكد أن الشعب الحر لا يمكن أن يوجد الا فى الوطن الحر (٤٤) ٠ وهو يقصد بالشعب هنا كل فرد من أفراد الشعب ، فالحرية ليست حرية فئة دون أخرى ، أو فرد دون فرد ٠

ومن قبل شجب فاروق خورشيد فى مسرحيته « أيوب » تبرير عبودية فرد وسيادة آخر تبريرا غيبيا موهوما (٤٥) :

بلدد : اذن أيها العبد مادى انت حر ٠

٠٠٠٠٠٠

صوفر : أتتحدى ارادة الخالق ؟

اليفاز : لقد خلقه عبدا كما خلقك حرا .

بلدد : أهى ارادة الخالق أم ارادتنا نحن ، من نملك ، من نستعبد ؟

وهو فى هذه المسرحية لا يشغل نفسه بالتصور المبدئى وكأنه أمر مفروغ منه ، بل يحاول ـ من خلال معايشته للواقع ـ أن يحدد « تعينات » حرية الأفراد والجماعات ، فيتمثلها فى حرية التفكير حين تكون حقا يمارسه كل الناس فلا يتحركون كالقطيع ، وفى حرية الارادة والاختيار وتحمل النتائج ايجابا وسلبا ، وفى تحديد هدف يتحرك المرء نحوه ، والانتماء الى شىء واضح محدد . وكل هذه المعانى انما تبرز من خلال الحوار الذى يجريه الكاتب بين جماعة الجن المتمردين الذين حبسهم النبى سليمان ذات يوم .

وقد رأينا من قبل كيف أن ثمن الكرامة كان فادحا ، فكيف يكون ثمن الحرية ؟

بعد أن قتل العبد « مادى » السيد « بلدد » ، تجرى محاكمته فنقرأ فيها هذا الحوار : (٤٦)

اليفاز : يا المصيبة ! العبيد يقتلون السادة . هذه نهاية العالم .

مادى : العبد تحرر أخيرا يا سيد ، وفتح عينيه ، وحرك يديه .

أيوب : ولكنهما الآن مغلولتان يا مادى .

مادى : قلبى طليق حر يا سيد .

اليفاز : قلب قاتل مجرم .

صوفر : ويد خائن لوثها دم سيده .

مادى : ربما أيها السيد ، ولكن نفسى راضية .

....

كبير الكهنة : أيها العبد ، هل قتلت السيد بلدد ؟

مادى : نعم .

كبير الكهنة : وتقر ؟

مادى : واقبل حكمكم .

وحين يصدر الحكم بالاعدام على مادى يعلق أيوب قائلا : ما أفدح الثمن !

وهكذا تتوازى القيمتان ، أعنى الكرامة والحرية ، فى فداحة ثمنهما . انهما قيمتان يحق للانسان أن يناضل من أجل تحقيقهما وان دفع فى سبيل ذلك حياته .

٥ جـ ـ

وتبقى القيمة الثالثة ، وهى العدالة . ونسجل هنا ملاحظتين أوليين : الأولى أن العدالة من حيث هى قيمة وقضية لم تشغل كتاب المسرح فى البداية بقدر ما شغلتهم فى الستينيات من هذا القرن . وارتباط ذلك بالمد الاشتراكى فى تلك الحقبة واضح ومفهوم . والثانية أن شخصية القاضى فى معظم المسرحيات التراثية التى ظهرت كانت شخصية كريهة ، تسعى لتحقيق مصالحها على حساب وظيفتها ، وترتبط فى الغالب بشخص الحاكم لتكون أداة فى يده لتحقيق ما يريد ، أو هى تتطوع بذلك من تلقاء نفسها ، مداهنة ورياء وتقربا من السلطان وذوى النفوذ . وهى متورطة فى الظلم غالبا .

ويبدو أن هذه الصورة قد فرضت نفسها بتأثير الموروث الشعبى من السير والحكايات الشعبية · ويهمنا أن نشير فى هذا الصدد الى شخصية القاضى « عتبة » فى سيرة « الأميرة ذات الهمة » ، (٤٧) فقد اخترعته السيرة لكى تجسم من خلاله كل صنوف الفساد الضاربة أطنابها فى الداخل ، فضلا عن أنه كان يعمل جاسوسا على العرب للروم · هو اذن شخصية رمزية ·

والحق ان الفساد الداخلى فى البلاد يبلغ الرمز اليه أقصى دلالاته عندما يجسم فى شخصية القاضى ، لا لشىء الا لأنه رمز العدالة أصلا · حتى مع نزاهة القضاء فى العصر الحديث واستقلاله عن السلطة التنفيذية ، بقى هذا الأثر التراثى يوظف بشكل ملحوظ فى المسرح بخاصة ، لادانة الواقع الداخلى · ذلك أنه اذا كان صرح العدالة مخربا فلابد أن يكون الخراب قد عم كل شىء ·

والان ، هل لعب التراث دورا فى بلورة قضية العدالة فى عقول كتاب المسرح ؟ وكيف ؟

نشير ابتداء الى أن الحلم بالعدالة يبسط جناحيه على كثير من القصص والحكايات الشعبية · ويحدثنا الفريد فرج عن نفسه كيف تعلم من ذلك القصص الشعبى أن الحلم وان لم يحدث فى الواقع ما يزال يعبر عن حقيقة أشمل وأبقى ، وأن الانسان منذ آلاف السنين والى أن صاغ حواديت ألف ليلة ، وقبل أن يتفتق ذهنه عن الأفكار الاشتراكية ونظريات العدل الاجتماعى ، « كان يحلم دائما ــ فى جده وفى هزله ــ بالعدل المادى » ، (٤٨) أو هكذا تكشفت له هذه الحقيقة من خلال احتكاكه بألف ليلة وتأمله فيها ·

لا غرابة اذن فى أن تلح قضية العدالة على ذهنه الحاحا عنيفا ، وأن تطرح عليه عددا من الأسئلة المحيرة ، فى مقدمتها هذا السؤال : هل يتطابق القانون والعدالة ؟ لقد سلم سليمان الحلبى لصا شريرا للشرطة فسقطت بنته نتيجة لذلك فى الفسق ، فهل يكون سقوطها هذا ثمنا للعدالة ؟ ياله اذن من ثمن ! وهو فى حيرته فى تقدير ما صنع يطلب العون من الشيخ عبد القادر (٤٩) :

سليمان : ··· اجرنى !

عبد القادر : لا ملاذ لك الا فى الكتاب الكريم ·

سليمان : الكتاب سن القانون وهو واضح ، ولكن القضية معقدة ·

ثم تبلغ حيرته أقصاها عند تقدير ماهو مقدم عليه من قتل كليبر ، فعملية القتل فى ذاتها لا تشكل أدنى صعوبة ، ولكن ماذا يكون بعد ذلك ــ العدالة أم الظلم ؟ هذه ــ كما يقول ــ هى المعضلة · هذا السؤال الذى يصمت الكون فلا يجيب عنه · وماذا يمكن لانسان يؤرقه هذا السؤال أن يصنع ؟ الزير سالم يقول : « ··· **فلنحطم العالم ولنمزقه شذر مذر حتى يجيب عن سؤالنا** » (٥٠) ·

سليمان الحلبى والزير سالم كلاهما لم يكن يبحث عن العدالة التى يمكن أن يحققها القانون ، بل عن العدالة المطلقة ، ولعلهما كانا يبحثان بذلك عن المحال ·

لقد رأى الزير ان قبول الدية فى مقتل أخيه كليب ليس عدالة ، وأن قتل خير من فى قبيلة القاتل بدم أخيه القتيل لا يكفى لتحقيق العدالة الكاملة ، وانما العدالة الكاملة تتحقق فى أن يعود كليب حيا كما كان · وهذا هو المحال ، ولكنه هو ما كان الزير يريده : (٥١) ·

سالم : ·· لا خير فى شىء الا ان يكون ما اريد ، والعدل الكامل هو ما اريد ·

ولقد ظل ردحا من الزمن لاهم له الا أن يروى سيفه من دماء البكريين قاتلى اخيه ، ولكن ذلك لم يكن ليحقق له مطلبه ، فلم يكن الزمن ليستدير فيعيد القتيل الى الحياة .

ولم يكن سليمان الحلبى والزير سالم وحدهما الباحثين عن المطلق ، فنحن نلتقى عند الدكتور سمير سرحان فى مسرحيته « ست الملك » بشخصين آخرين هما « الحاكم بأمر الله » و « ريدان » ابن القاضى الذى أعدمه الحاكم ذات يوم ظلما .

لقد كان الحاكم معذبا بالبحث عن اليقين الكامل ، ولكن من أجل أن يحقق العدل الكامل :

« .. لابد أن أحصل على اليقين الكامل ، اذ كيف اقيم العدل الكامل دون ان أصل الى اليقين الكامل ؟ كم من الآثام ترتكب فى الظلام دون أن تراها عينا الانسان الأعمى ! » (٥٢) .

أما « ريدان » ، فقد كانت مأساته أشبه بمأساة الزير سالم ؛ لقد قتل أبوه ظلما ، ومن ثم فانه يطالب ــ تحقيقا للعدالة ــ بعودته حيا : (٥٣) .

ريدان : انا طالب المستحيل .. اقل من كده مفيش .

ست الملك : المستحيل ؟

ريدان : ايوه .. ترجعى ابويا حى زى ما كان ، والا مش حيكفينى فيكى انت والحاكم بحور العالم دم .

وحين استعصى على الحاكم ان يصل الى اليقين الكامل من أجل تحقيق العدالة الكاملة ، أشعل الحريق فى المدينة كلها ، ووقف يتأمل (٥٤) :

الحسين (القائد) .. من أنت حتى تحكم على الكون كله بالدمار ؟ من انت حتى تشعل فى كل شىء النار ؟ الظالم مع المظلوم .. القاتل مع القتيل .. السارق مع المسروق . أنت مين ؟ ليه ترتكب الخطأ القاتل مرتين ؟

الحاكم : (معذبا) انا حرقتها لأنى طالب المستحيل .. العدل الكامل أو لا شىء ، الطهر الكامل أو لا شىء ، الفردوس ، أو العالم كله يبقى كومة رماد ... كل شىء أو لا شىء .. المستحيل » .

وقد تولد فى خلال البحث عن هذه القيمة المطلقة ، أعنى العدالة الكاملة ، عدد من الأفكار التكميلية ، تمثله الكتاب أيضا فى الاطار التراثى .

٥ جـ ــ ١

وأول هذه الأفكار يقول انه ما دامت العدالة الحقة هى العدالة الكاملة فان نصف العدالة عبث (٥٥) .

عبد القادر : سنقتنع بنصف العدالة .

سليمان : نصف العدالة أنكى من الظلم .

وقد تعينت هذه الفكرة عند سليمان الحلبى عندما رأى أنه فى مقابل القصاص من لص ، كان اهدار لحياة ابنته ، فهذا هو نصف العدالة .

وعندما رأى الزير سالم وهو يحتضر أن « هجرس » ابن اخيه قد اعتلى عرش أبيه فى النهاية ، رأى فى هذا « بعض العدالة » .

وعلى مستوى نصف العدالة المرفوض تأتي كل أنصاف الحلول : (٥٦) ،

علي : الكلام القوى يقوى ثقة المريض فى طبيبه ، وهو نصف الشفاء ٠

قفة : نصف الشفاء لن ينقذ حياة المريض ٠

وفى مسرحية « باب الفتوح » نقرأ : (٥٧) ٠

اسامة : لقد شاخت امتنا يا زياد وترهلت ، وازمنت فيها الاورام ٠

المجموعة : وما عادت تجدى فيها سبل العلاج الموقوتة ٠

ثم يسوق محمود دياب عددا من المواقف التى لا تقبل الحل الوسط ، أو لا يجدى فيها نصف الحل (٥٨) :

المجموعة : حرب او استسلام

ثورة او خنوع

حيـاة او مـوت

امور لا تقبل الحل الوسط ، وعلينا نحن المغرمين بالحل الوسـط ان نختار احد الحلين ٠

٠٠٠ الحل الوسط هو اللاجدوى ، واللامعنى ، هو اللاشىء ٠

٥ ج ـ ٢

والفكرة الثانية تقول ان اسلوب الانتقام ينافى العدالة ٠ قد يكون القتل فى بعض الأحيان تحقيقا للعدالة ، ولكنه عندئذ يختلف عن الانتقام (٥٩) ٠

سليمان : لا اقوى على القتل انتقاما

الكورس : وقتل سارى عسكر ، ماذا تسميه ؟

سليمان : العدل ٠

الكورس : اتعرف ما تقول وما تفعل ؟

سليمان : نعم ، اقتل قتلا نزيها عادلا لا ثار فيه

وهذا المعنى هو سر البطولة التى أدركها الفريد فرج فى شخص سليمان الحلبى ٠ وهو نفس المعنى الذى فسر به بطولة الزير سالم ، الذى ظل لسيرته الشعبية جاذبيتها على مر الزمن ٠ « فالانتقام الدموى لا يمكن أن يكون مناط بطولة لبطل ٠ الانتقـام نفسه نزوة نفس خبيثة ، ولا حق الا بالقصـاص العدل (٦٠) » ٠ ومن ثم لم تكن بطولة سالم بطولة انتقام دموى ، بل بطولة تنطوى فى جوهرها على رغبة فى تحقيق العدالة الكلية المطلقة ، أى العدالة التى تجاوز مطالب الفرد ورغباته الشخصية الى العدالة الكونية ٠

الانتقام اذن عمل شرير خبيث ، لا يعالج ولا يبرىء ، ولا يقر حقا أو يبطل باطلا ، بل هو فى حقيقته جريمة : (٦١) ٠

الحلاج : ما اتعس ان نلقى بعض الشر ببعض الشر

ونداوى اثما بجريمة ٠

وفى « باب الفتوح » يقول أسامة : « ٠٠ **ليس من خلقنا ان نقاتل عدوا ملقى سلاحه ، ولن يكون الانتقام طريقنا الى الحياة أبدا** » (٦٢) ٠

٥ ج ـ ٣

ان معظم الشخوص التراثية المسرحية الذين نسجت مأساتهم من موقف يجاوز همومهم الشخصية لوصفهم أفرادا ، بل ربما جاوز في بعض الحالات هموم مجتمعهم الآنية ، كاولئك الذين شغلوا بالعدل الكامل ، وكل فعـل ايجابي كامل ، والحقيقة الكاملة ، واليقين المطلق ، والمعرفة الكلية ... الخ ـ كانوا شعراء في طريقة تلقيهم للأشياء ومحاولتهم فهمها · وهم كذلك لا لأنهم يقولون الشعر ، فما كان قول الشعر يؤدي بصاحبه بالضرورة الى مثل هذه المواقف ، بل لأنهم في أعماقهم ينطوون على روح الصوفي الشاعر ، الذي يستبد به قلق وجودي ازاء كل شيء ، لا يكاد يكف أو ينتهي ، ازاء نفسـه وازاء الآخرين ، وازاء الكون وما وراء الكون ، والذي يوازن هذا القلق في نفسه أشواق الحق المطلق ، والعدل المطلق ، واليقين المطلق · ولا بأس في أن تكون هذه الأشواق من أجل خير البشر ·

ودون استقصاء ، يبرز أمامنا من هؤلاء « شهريار » الحكيم ، و « مهـران » الشرقاوي ، و « حلاج » عبد الصبور ، و « سليمان » و « سالم » الفريد فرج ، و « حاكم » سرحان · ومن الطريف أن يكون ظهور هؤلاء الشخوص على المسرح في حقبة الستينيات ، باستثناء شهريار ·

لقد انهمك هؤلاء جميعا في قضاياهم الكلية ، ومـع ذلك كانت عيونهم مفتحة على الواقع ، حتى أن المتصوف الرسمي منهم لينطلق في « مأساة الحلاج » قائلا : (٦٣) ·

وهل تمنعنا الخرقة أن نابه للظلم

وأن نثبت للظالم

وأن ندفع كيد الشر عن احبابنا الضعفاء ؟

ترى أتكون هذه الظاهرة احياء مطورا لمنهج الصوفية الايجابية التي عرف تراثنا عددا كبيرا من نماذجها عبر الزمن ، في حقبة كان التفكير فيها يتجـه بخطى حثيثة نحو العلمانية ؟ هذا ما افترض · وعلى كل فقد كانت من أخصب الحقب في عصرنا الحديث ·

هكذا تبدو أمامنا الخطوط العامة لذلك الحوار الذي اقامه المسرح مـع التراث ، مفيدا منه ، وموظفا له ، على المستويين الشكلي والموضوعي ، كما يتضح لنا من خلال مسار هذا الحوار مدى ما أحرزه الوعي بطبيعة العلاقة بين المبدع المعاصر والتراث من تطور · وتبقى بعد ذلك الحقيقة التي يصعب النزاع فيها ، وهي أن ارتباط المبدع بتراثه ضرورة لا فكاك له منها ، اذا كان يهدف حقا الى المشاركة في صنع ثقافة قومية متطورة ·

هوامش

(١) راجع للتحقق من هـذا المعنى مقدمة أبى زيـد القرشى لكتابه (جمهرة أشعار العرب) ·

(٢) انظر طبقات الشـعراء لابن المعتز ، ص ٢٤١

(٣) انظر الفهرست لابن النديم ص ١٧٨ ·

(٤) انظر وفيات الأعيان ١/٢١٠

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ، ص ٥٣ ·

(٦) نفسه ، ص ٨٩

(٧) نفسه ص ١٤ ، ١٥

(٨) أحمد شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٢٥

(٩) نفسه ، ص ٢٣

(١٠) نفسه ، ص ١٣١

(١١) انظر كتابنا : قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر ـ الفصل الخاص بالصراع بين الانسان والزمان ·

(١٢) راجع آراء الدكتـور لويس عوض (الأهرام فى ١٩٦٤/٤/٢٩) والدكتور عبد القـادر القط فى حديثه عن مسرحية « ليالى الحصاد » لمحمود دياب (مجلة المسرح ، عدد يناير ١٩٦٨)

(١٣) انظر د· على الراعى : المسرح فى الوطن العربى ـ (عالم المعرفة ـ الكويت ، يناير ١٩٨٠) ص ٩١ ـ ٩٢

(١٤) سلسلة « المسرحية » ـ العدد الخامس ، يوليو ١٩٦٥ ·

(١٥) أمثـال ألفريـد فرج فى « حلاق بغداد » و « على جناح التبريزى وتابعه قفة » ، ورشاد رشدى فى « اتفرج يا سلام » ، ومحمود دياب فى « ليالى الحصاد » ·

(١٦) نشرت مع مسرحية «رجل طيب فى ثلاث حكايات» للكاتب نفسه ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤

(١٧) انظر على سبيل المثال مسرحية « وامعتصماه » لابراهيـم العريض ، ومسرحية « سيف بن ذى يزن » ومسرحية « الملكة أروى » للدكتـور محمد عبده غانم ·

(١٨) أحمد شوقى : عنترة ، ص ٧٧

(١٩) معين بسيسـو : ثورة الزنج ـ (الأعمال المسرحية ـ دار العودة ، بيروت ١٩٧٩) ص ١٣٤ ـ ١٣٥

(٢٠) فاروق خورشيد : حبظلم بظاظة ـ ضمن ثلاث مسرحيـات (مطبوعات الجمعية الأدبية المصريـة ١٩٦٦) ص ١٨٨

(٢١) نفسه ، ص ٢٠٦

(٢٢) نفسه ، ص ٢٣٢

(٢٣) نفسه ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣

(٢٤) ألفريد فرج : سليمان الحلبى ـ (دار الكاتب العربى ١٩٦٦) ص ١٥٢ ـ ١٥٣

(٢٥) محمود دياب : باب الفتـوح ـ نشرت مع مسرحيته « رجل طيب فى ثلاث حكايات » فى مجلد واحد ـ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤)

(٢٦) أحمد شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٥٨

(٢٧) راجع كتابنا «القصص الشعبى فى السودان» ، (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١) ص ٢٢١

(٢٨) شوقى عبد الحكيم : حسن ونعيمة ـ نشرت مع مسرحية « الملك معروف » فى العدد السابع من سلسلة « المسرحية » ـ ديسمبر ١٩٦٥

(٢٩) د· عبد القادر القط : فى الأدب العربى الحديث (مكتبة الشباب ١٩٧٨) ص ٣٥

(٣٠) ألفريـد فرج : الزير سـالم ـ سلسلة « مسرحيـات عربية » ـ (دار الكاتب العربى ـ نوفمبر ١٩٦٧) ص ٦٨

(٣١) ألفريد فرج : على جناح التبريزى وتابعه قفة ـ سلسلة « مسرحيات عربية » ـ (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ـ نوفمبر ١٩٦٨) ص ١١٥

(٣٢) عبد الرحمن الشرقاوى : الفتى مهران ـ المكتبة العربية رقم ٤١ (الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦) ص ١٠٩ ـ ١١٠

(٣٣) نفسه ، ص ١٧٦

(٣٤) نفسه ، ص ٥٦

(٣٥) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ـ (دار الآداب ، بيروت ١٩٦٥) ص ٤٥

(٣٦) الشرقاوى : نفسه ، ص ١٢٨

(٣٧) شوقى : عنترة ، ص ١٤ ـ ١٥

(٣٨) شوقى : مجنون ليلى ، ص ١٠ ـ ١١

(٣٩) شوقى : أميرة الأندلس ، ص ٤٦

(٤٠) ألفريد فرج : سـليمان الحلبى ، ص ١٠٩

(٤١) ألفريد فرج : الزير سالم ، ص ١٨

(٤٢) شوقى : عنترة ، ص ٧٨ ـ ٧٩

(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ ـ ١٠٠

(٤٤) محمود دياب : باب الفتوح ، ص ٥٣

(٤٥) فاروق خورشيد : أيوب ـ سلسلة «مسرحيات عربية» (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠) ص ٤٩

(٤٦) نفسه ، ص ١٤٢

(٤٧) راجع د· نبيلة ابراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة ، دراسـة مقارنة ـ (دار الكاتب العربى) ص ٩١

(٤٨) ألفريـد فرج : عـلى جنـاح التبريزى ··

(٤٩) سليمان الحلبى ، ص ٩١

ص ١١٦ ـ ١١٧

(٥٠) الزير سـالم ، ص ٢٧ ـ ٢٨ وقارن بما كتبه توفيق الحكيم فى مقدمة مسرحيته « يا طالع الشجرة » ، ص ٢٤

(٥١) نفسه ، ص ٧٧

(٥٢) د· سمير سرحان : ست الملك ـ (القاهرة ـ بث مثلت على المسرح القومى فى موسـم ١٩٧٧ ـ ١٩٧٨) ص ٢٦

(٥٣) نفسه ص ٣٣ ـ ٣٤

(٥٤) نفسه ص ١٠٤ ـ ١٠٥

(٥٥) سليمان الحلبى ، ص ٨٩

(٥٦) على جناح التبريزى ·· ص ٣١

(٥٧) باب الفتوح ، ص ٥٧

(٥٨) نفسه ، ص ٩٤

(٥٩) سليمان الحلبى ، ص ١٤٦

(٦٠) الزير سالم ، ص ٧ من المقدمة ·

(٦١) مأساة الحلاج ، ص ١٨٥

(٦٢) باب الفتوح ، ص ١١٠ ـ ١١١

(٦٣) مأساة الحلاج ، ص ٦٩

الدكتورة سيزا قاسم

البنيات التراثية

فى رواية وليد بن مسعود لجبرا ابراهيم جبرا



ان قضية العلاقة بين الموروث والوريث هى قضية اشكالية فى الثقافة العربية المعاصرة . فالتراث كحقيقة واقعة متمثلة فى النفوس ، يفقد بعده التاريخى المتعاقب ، ويكتسب بعدا امكانيا تراكميا ويعيش فى الحاضر كوحدة متكاملة فى متناول الوريث . غير أن التراث يتميز فى آن واحد بالسلب والايجاب، ويحمل فى طياته تناقضات أساسية . فالعرب اليوم يشعرون أن تراثهم مجيد وانه أسهم فى صنع الحضارة الغربية الحديثة السائدة ، ولكنه فى نفس الوقت منفصم عنها ، حيث ان ما يعرف بالعصر الحديث بدا فى الغرب فى عصر النهضة فى الوقت الذى افلت فيه الحضارة العربية . لقد انفصل العرب عن ركب الحضارة الغربية فى مرحلة صعودها نحو الحضارة الحديثة ، أى فى مرحلة تكوينها ، واستعادوا علاقتهم بها فى وقت لاحق ، قد نحدده ببداية القرن التاسع عشر ، فى اطار اشكالى هو اطار العلاقة الاستعمارية .

والتراث الذى يعيش فى نفس الوريث هو تراث مزدوج : تراث بعيد مجيد ، وتراث قريب متخلف ولذلك نجد أن الفنان العربى نتاج لهذا المزج بين حضارة مزدوجة الأبعاد ، هى فى نفس الوقت حضارة ذات مقومات متكاملة ، غير أنها منفصلة عن حياته الحاضرة . كيف يستطيع الفنان العربى ، اذن ، أن يوائم بين هذا التراث البعيد ـ القريب من نفسه ، وأن يتعامل مع هذه الحقيقة المزدوجة المتمثلة فى نفسه وفى واقعه ؟ ان الفنان العربى يصقل عمله من خامة غربية واشكالية ، ويبنى على تربة مائعة غير صلبة ، فتراثه هو فى تزامنه تراث مجد وتخلف فى آن واحد . هذا بالاضافة الى أنه يعيش عالة على حضارة العصر السائد ـ وهى الحضارة الغربية ـ فى علاقة صراع وتوتر .

فكيف يستطيع ان يوائم بين هذه الابعـــاد الثلاثة ، ويصهرها فى عمل ادبى متكامل ، يساعده على استيعاب واقعه الحاضر ، وعلى بنـــاء كل متجانس ، يمكنه من حل اشكالية حياته ؟

ان الفن يلعب دورا خطيرا فى مرحلة التطـور العربى الحاضر حيث يبحث العرب عن هـــوية خاصة ، يستطيعون من خلالها أن يتعاملوا مع واقعهم من منطلق قوة ، بعد أن عاشـــوا فى موضع ضعف آجالا طويلة • وهناك مجموعة من الحلول المطروحة من بينها رفض التراث والتخلى عنه لحساب الثقافة الغربية السائدة والمهيمنـة ، باعتبارها الثقافة القادرة على تحديث المجتمعات ، وعلى أساس أن التراث لا يتناسب مع مرحـلة التطور الحديثة التى يمكن أن تنطلق منها الشعوب العربية نحو التكامل ، فى اطار حضارى معاصر • وينظر البعض الى التراث على أنه معوق ، فتنسب اليه العيوب التى تحول دون المسيرة العربية نحو المعاصرة : من غيبية ، وتواكلية ، وافتقـــار الى الحاسة النقدية ، وقصور فى الخيال • وافتقار الى تصور فلسفى شامل ، وغياب الحس الاسطورى والقصصى والدرامى الى آخر مايتهم به التراث من سلبيات • وقد يقال ان العقل العربى قد أصبح جامدا بسبب السلفية الجـــوهرية التى ينطلق منها ، وبســـبب الورائية التى تزعم أن العصر الذهبى هو الماضى ، هو عصر الاكتمال ، فتقتل بذلك التحرر الفكرى الملازم للتطور . ان الذين ينظرون الى التراث هذه النظـــرة يرون ضرورة الانفصام عنه ، ورفضه ، والانكباب على استيعاب الثقافة الغربية للنهل منها •

وقد ينظر الى التراث ، ايجابا ، على أنه يشمل جميع العناصر التى مكنت العرب من بناء حضـارة عظيمة • وعلى أنه يحوى جميع المقـــومات التى أنجبت فكرا وامضا وفنا عظيما • ويرى الذين يؤمنون بهذا المعتقد ضرورة السير على منـــوال السلف والتمسك بالتراث كما هو عليه •

وقد طرح جبرا ابراهيم جبرا قضية الثقافة فى روايته على أساس أن المرء هو حصيلة ما يقرأه ويغذى معارفه ويشحن تأملاته :

المرء حصيلة ثقافته ، وبما ان الثقـــافة مصدرها اليوم الكتب الغربية ، او الجامعة بمناهجها العلمية التى مصدرها الحقيقى هو ايضا الغرب ، اذن فالمثقف حصيلة غربية ـ أى أنه لا صلة لفكره فى اعماقه بطبقته وارضه ، الخ ••

واذا كان مثقفـا ثقافة عربية دينية تقليدية ؟

ـ سيقولون ، لا ريب ، انه هو أيضا حصيلة رجعية ، حصيلة فكر سلفى مثالى • يستنكف عن الطبقة والأرض ••

ـ والنتيجة اذن ؟

ـ نتيجة هذا المنطق أن الثقافة هى تقطيع لصلات الانسان بطبقته وأرضـــه ، أى أنهـــا نوع من الخيانة •• » (١)

ان الاستغراب والسلفية على السواء خيانة ، لانهما انفصام عن التربة التى يعيش فيها الفنان العربى ويترعرع فيها فنه • والشىء الذى يزيد من تعقيد القضية ، هو أن هناك مجمـــوعة من المعوقات ، تقف فى سبيل الفنان العربى فى عملية استيعاب الثقافة ، غربية كانت أو عربية ، وتقف فى طريق تفاعله معها تفاعلا صحيحا وصـــحيا يفجر طاقاته وتنشأ الاشكالية بالنسبة للفنـــان العربى من عدد الحقائق التى تعوق امكانية صهر الروافد الثقافية التى ينهل منها الفنان فى وحدة متكاملة :

١ ـ عدم استيعاب الكتاب اليوم لتراثهم الذى يشير بعضـــهم اليه بالعبارة الدارجة « الكتب الصفراء » ، أى الموغلة فى القدم والغريبة عنا ، اذ أن ما يعرف بالتراث العربى الكلاسيكى يمتد من الشعر الجاهلى حتى ابن خلدون فى خطـوط عريضة جدا ، ومنذ تلك الحقبة حتى ما سمى بعصر النهضة نجد صمتا رهيبا ، فالشقة الزمنية بين الكاتب والتراث الذى يتعامل معه شقة عظيمة والواقع ان التراث يزداد حيويةبتفاعله مع وارثيه على مر العصور ، فعنصر تراثى مثـــل أوديب ، يزداد كثافة وتعقيدا على مر العصـــور • فى تفاعل خلاق حتى يصل الى الكاتب الغربى حاملا اليه أبعادا دلالية ، تجاوزت الاطار الضيق الذى ظهر فيه فى السياق الاسطورى • ويصبح هذا العنصر ذا دلالات متعددة بعضها قديم ، وبعضها حديث ، فى تركيبية تجعله صالحا لكى يكون معبرا عن الاستمرارية المتناميـــة ، التى تعطى

العناصر الادبية ، من كلمات وصور ورموز ، كثافتها الادبية .

٢ ـ الانفصام بين الثقافة العربية الكلاسيكية والثقافة العربية الشعبية . فالكاتب العربي المعاصر أكثر ارتباطا بثقافته الشعبية منه بثقافته الفصيحة ، اذ انه يعايشها بطريقة طبيعية في حياته اليومية ، كما يعود اهتمامه بها الى ارتباطه بالجماهير الشعبية العريضة ، واحساسه بمأساتها ، والى التزامه نحوها ، ولذلك نلاحظ عناية الكتاب بتراثهم الشعبي من أمثال قصص ألف ليلة وليلة ، مما دفع جبرا جبرا الى الحديث عن :

« خطورة التركيب وخطورة الفكر والصور المبثوثة في « ألف ليلة وليلة » . وكونها أدبا شعبيا يزيد من قيمتها ، فهي تمثل فوران المخيلة الانسانية على نطاق أمة بكاملها ، وبذلك فهي فوران الانسانية بلا حدود . ولا أظن أن هناك روائيا عربيا معاصرا لم تترك هذه الحكاية أثرا في كتاباته بشكل أو بآخر » . (٢)

وبالاضافة الى « ألف ليلة وليلة » نجد الحكايات الشعبية والسير والملاحم والامثال والازجال والأغاني (٣) . ولا شك أن لهذا الاحياء دورا مهما وخطيرا في تشكيل الادب العربي المعاصر ، غير أننا قد نستشف مجموعة من القضايا الناجمة عن هذا الاحياء ، تنصب على تسطيح الأدب الفصيح وفقدانه تعقيده ، مما يزيد من اشكالية الازدواجية بين اللغة الفصحى والعامية على حساب الفصحى ، فكلما ازداد الكتاب التصاقا بتراثهم الشعبي ازدادوا ابتعادا عن تراثهم الكلاسيكي ويؤدي ذلك بالطبع الى ترد في مستوى اللغة الفصحى وفقرها المخل في النصوص الأدبية .

٣ ـ اشكالية تفاعل الكاتب العربي مع الثقافة الغربية ، اذ ان الكاتب العربي لا يستطيع أن يستوعب تعقيدات الثقافة الغربية ، لأنه يقرأ الثقافة الغربية قراءة تسطيحية ، ولا يربطها بخلفية تراثية متجانسة ، اذ يفتقد المهاد الفكري العربي الذي يقيم من خلاله الثقافة الغربية ، فتظل هذه الثقافة بلا اطار توضع فيه وتقيم من خلاله ، فعملية الجمع بين الثقافتين ليست عملية تركيب ولكنها عملية تلفيق . ومن هنا ينشأ جانب من التشتت في الكيان ، والضعف في بناء الاعمال الادبية ، والتسطيح الذي يظهر في كثير من الاعمال الروائية العربية ، وافتقادها التكثيف الادبي الذي يشكل السمة الجوهرية للاعمال الادبية .

ولكي يخرج الفنان العربي من المأزق الذي يعيش فيه يجب أن يتمثل تمثلا حديثا ، بمعنى أنه يجب أن يستخلص البنيات التراثية ويستوعبها ثم يعيد صياغتها في قالب جديد (٤) بحيث يصبح التراث مصدرا للاستعارات والرموز والنماذج العليا ، التي تعبر عن الحساسية العربية الحديثة وتشكلها في آن واحد .

ومهمتنا الآن هي أن نتمثل ، من خلال دراسة نص روائي محدد ، كيف يتأتى للكاتب أن يوظف التراث في تشكيل عمله الادبي ، وما التحولات التي تطرأ على النصوص التراثية بمستوياتها المختلفة ، عندما تدخل في صياغة نص روائي حديث ، وليس الهدف من دراستنا هنا أن تحيط بتمثل التراث في الرواية العربية المعاصرة ، حيث ان هذه الدراسة تتجاوز حدود مقال محدود الحجم ، بالاضافة الى أن الادوات النقديه اللازمة للقيام بمثل هذه الدراسة ليست متاحة للناقد في هذه المرحلة . ومثل هذه الدراسات يتطلب مدخلا شكليا ، بمعنى أن الناقد لكي يستخلص التراث كواقع لغوي يتحقق في النصوص الادبية نثرية كانت أم شعرية ، على مستوى البنيات الصغرى ، أي على مستوى المفردات والتراكيب اللغوية ، وعلى مستوى البنيات الكبرى ، أي البنيات الدلالية والرمزية والاسطورية ـ يحتاج الى معاجم تاريخية تتتبع تطور الكلمات والعبارات عبر العصور واستخدامها وتوظيفها ، كما أنه يحتاج الى استخلاص البنيات القصصية التراثية من أخبار ونوادر ومقامات وسير وملح بالاضافة الى تلمس الفكر الاسطوري العربي في تكوين نماذج عليا تكثف القضايا الكبرى . وبدون هذه الخلفية لا يستطيع الناقد أن يستشف توظيف التراث في صياغة النصوص الحديثة . ان هذه القضية قضية محورية وحيوية ، تكشف عن طبيعة جوهر التراث ، وتساعد على تلمسه

اذ لن يستطيع الكاتب العربي تطوير أشكال فنية عربية معبرة عن الواقع العربي . دون تلمس لجوهر التراث لا حرفيته ، ودون محاولة جادة للادراك النوعي للحساسية العربية في عمقها واكتمالها .

وقد رأينا أن نختار رواية عربية معاصرة ، وأن نحاول استخلاص تمثل التراث في نصها واستبعدنا الروايات المستوحاة من التراث مثل الروايات التاريخية التي تستخدم المادة التراثية حيث أننا نعتقد أن تمثل التراث لا يكون على مستوى السطح ، بل يتغلغل في النص ويوجهه مهما التصق بالحياة المعاصرة . وكلما مزج النص بين التراث والمعاصرة ازداد كثافة وأصالة ، فيصبح حلقة في سلسلة لانهائية من الاعمال الادبية . ان هذه الاستمرارية هي التي تعطي

الكاتب والقارىء احساسا بالانتماء ، الى تاريخ والى هوية مشتركة ٠ وفى نفس الوقت تساهم فى بناء هذا التاريخ وتشكيل هذه الهوية ٠

وقد وقـــع اختيارنا على رواية جبرا ابراهيم جبرا « البحث عن وليد مسعود » ٠ ان اهتمام جبرا جبرا بالتراث واضح ولافت للنظر ، اذ أنه يكرر افتتـــانه بالف ليلة وليلة ٠ وقد أطلق على مجموعة مقالاته النقدية عنوان « الرحلة الثامنة » فهى امتداد لرحلات السندباد،أما مجموعته النقدية الأخيرة فقد أطلق عليها عنوان « ينابيع الرؤيا » ، وهذا الكتاب يضعنا فى محور قضية التراث ٠ ويقول جبرا جبرا :

« لكن هذا يظل مجرد هيـكل ظاهـــر ٠ المهم كيف تتنامى الاحداث وتتواشج ضمن هـــذا الهيـكل وتوحى انها بنت ساعتها فى اللحظة الواحدة ، وانها فى الوقت نفســه بنت الزمن كله ، فانت لست ابن هـــذه اللحظة فقط ، او هذا اليوم ، او هـــذه السنة ، وانما ابن الخمسين سنة ٠٠ او فى الواقع،ابن العشرين دهرا التى عاشتها امتك » (٥) ٠

وكلما ازداد الفنان احساسا بأن العمل الادبى هو ابن اللحظة وابن العشرين دهرا فى آن واحد ازداد الاحساس بالديمومة

ولقد حاولنا أن نستشف من خلال قراءتنـــا لرواية « البحث عن وليد مسعود » ينابيع رؤيا الكاتب ، وبعضها معاصر ، لأن الرواية تدور حول واحد من المكافحين الفلسطينيين ، يعيش خـارج الارض المحتلة ، وبعضها مســتلهم من التراث الغربى ــ فان جبرا جبرا ذو ثقافة غربية واسعة وبعضها تراثى

ويعتقد جبرا جبرا أنه :

« اذا كان للرواية أن تنبثق عن تجـربة الفرد والجماعة من ناحية ، وأن تفعل فعـلا ديناميا فى حياة الفرد والجماعة من ناحية اخرى ، فلابد لها ــ فيما ارى ــ أن تنشط على مستويين اثنين هما :

اولا : مســـتوى الواقع (الفـــن مرآة المجتمع ٠٠ الخ) ٠

ثانيا : مستوى الاسطورة ٠

والمستوى الثانى فى غاية الخطورة ، ولا يتحقق بيسر ، بل أن المســـتوى الاول (الظاهر) حيث يحاول الروائى اعادة خلق الواقع فى شكل متنام متكامل ، قد لا يتحقق بنجاح نفســيا ، الا بتحقق المســـتوى الاسطورى المضمن » (٦) ٠

ومما لا شك فيه أن المستوى الاسطورى للنص الأدبى لا يتأتى الا لذا كان نابعا من التراث الذى ينتمى اليه العمل ، فكلما ازداد النص التصاقا بتراثه وحوله الى مادة أسطورية يعبر من خلالها عن البنيات التحتية للنص ، ازداد اصالة وحيوية فيصبح التراث بذلك الركيزة الاساسية للنص الادبى ٠

ان ارتباط النص الروائى بالتراث ينبع مـن مجموعة من المتطلبات بعضها جبرى وبعضـــها اختيارى ٠ ان اللغة العربية هى أداة الفنان العربى ومثلها مثل جميع اللغات ، تأتى الفنان مكثفـــة ومشحونة بتراكيب وقوالب مسبقة ، يعمل الفنان من داخلها سلبا وايجابا،فيحطمها ليعيد تشكيلها أو يستشهد بها فيحولها ، من خلال الاستشهاد الى استعارة أو رمز أو أســـطورة للتعبير عن أغراضه ٠ ويمكن اعتبار التراث كودا Code مضافا الى اللغة ، يربط بين الكاتب والقارىء الذى يشارك الكاتب فى فك اشارات التراث ٠

وسوف نحاول ان نتتبع فى رواية « البحث عن وليد مسعود » تمثل التراث فى نص الرواية على المستويات المختلفة ، بادئين بالمستوى اللغوى أى البنيات اللغوية ، ثم ننتقل الى البنيات القصصية الصغرى ، ثم الكبرى ، ثم المستوى الاسطورى ٠

١ ــ البنيات اللغوية : التراكيب المسكوكة (٧)

يحتوى التراث على مجمـوعات من « التراكيب المسكوكة » أى بنيات لغوية ثابتـــة ذات قوالب مستقرة ٠ وتوجد التراكيب المسكوكة ، التى يطلق عليهـــا احيانا مصـــطلح العبـارة الجـاهزة Ready mode expressions فى اللغة مثل صيغة التعجب ، أو فى اقتران بعض الكلمات بعضـــها ببعض ٠ ويطلق عليها احيانا اسم الكليشيه ، فتكون مضافا ومضافا اليه مثل قولك « سخرية القدر » ، أو فعلا ومفعوله مثل « ولاه دبره » أو فعلا وشبه جملة مثل « اسقطه من حسابه » ، وهلم جرا ٠ غير أن هناك نوعية أخـــرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الادبيـــة والتى انتشرت بين الناطقين باللغة ٠ وهى مجمــوعة من الكلمات تدخل فى علاقات سياقية ثابتة لا يجوز تغيرها أو تبديلها ، فان القالب أو الشكل الذى تأتى عليه ، هو الطابع المميز لها ، فاذا استقلت الوحـــدات فقـد التركيب المســـكوك طابعه المميز ، لأن خبرة القارىء بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة ٠ ويقول ميكل ريفاتير

ان صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير فى القارىء الاحساس بأنه شاهده من قبل · انه ممضوغ ، « انه متحجر » · ومن هذا الاحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعنى شيئا · واذا عبر الكاتب عن المعنى بكلمات مختلفة لم يعد للكليشيه نفس التأثير على القارىء · ومن هنا يستنتج ريفاتير أن استخدام الكليشيه هو استخدام تعبيرى مثله مثل الاشكال البلاغية ، ويدخل فى التشكيل الاسلوبى للنص الروائى ، حيث يستخدمه الكاتب استخداما اختياريا ـ (٨) (وقد يكون هذه الاستخدام لدى بعض الكتاب استخداما آليا لا وظيفة فنية له ، ولذلك يكتسب الكليشيه معنى مبتذلا باعتباره عبارة ممضوغة) ـ فيلعب دورا هاما فى تشكيل النص الروائى فان وظيفة التراكيب المسكوكة تدخل فى نطاق ما يمكن ان يسمى بالعلاقات السياقية ، أى ربط النص الادبى بالنصوص الاخرى ، فى حركة تضاد أو مقابلة ، أو تحويل · وتعمل على اعطاء النص مستويات دلالية معقدة ، ومكثفة ، واستدعاء مجموعة من الخبرات فى التفاعل ، تثرى النص وتضاعف من ابعاده الدلالية ·

ان التراكيب المسكوكة تثير ، على حد قول ريفايتر، ردود فعل « جماليةوخلقيةوتأثيرية »(٩) فى نفس القارىء فتتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الاسلوبية ، من حيث أنها تسترعى انتباه القارىء فىلحظة تعرفه عليها ، غير أنها تدخل ايضا، فىكثير من الاحيان ، فى نسق بلاغى ، مثل التمثيل أو الاستعارة أو المبالغة أو المفارقة · أما من حيث تفاعلها داخل السياق فانها تدخل فى علاقة تضاد مع السياق ، من حيث أنها مستعارة من قول الغير ، وكثيرا ما يكون هذا الغير منتميا الى اجيال سابقة مستقرة ، غير أنها ، فى بعض الاحيان تكون مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب·وهذا ما نجده فى « البحث عن وليد مسعود » اذ ان الشقة الزمنية ، للنصوص المستعارة من الغير تمتد من امرىء القيس حتى بدر شاكر السياب ·

ومن أهم الاساليب التى تميز استخدام جبرا جبرا للتراكيب المسكوكة الاستشهاد ، فاننا نجد توازيا بين المقال والمقام مثل استخدام الكاتب لقول معاوية ·

« لو كان بينى وبين الناس شعرة لما انقطعت » ·

فيدخل الكاتب العبارة داخل سياق تأملات الشخصية عن طبيعة علاقتها بالآخرين فتقول :

« ان كنت استطيع الحفاظ على ولائى لكل هـؤلاء الاناس وهم الذين ينجذبون الى المرء ويندفعون عنه بقوى مغناطيسية وابقى انا فى الوسط ، والشعرة بينى وبين كل منهم لا تنقطع » (١٠) ·

ونجد فى هذا الاستخدام للعبارة المأثورة تطابقا بين المقالين والمقامين ، حيث أن الغرض هو ابقاء العلاقة قائمة بين الاطراف المعنية ، بتدبير وروية من قبل المتكلم ، فهو الذى يبقى فى الوسط ويحرص على استمرارية العلاقة · وتدل العبارة على « عبقرية خاصة فى منع التناقضات من الاصطدام ، بل حتى فى دمج التناقضات دون أذى لأحد » (١١) ·

وقد دخلت شعرة معاوية التراث ، وأصبح لها معبد رمزى ، حيث انها تكثف موقفا تراثيا انتقل الى الخبرة الشخصية التى يعيشها الكاتب والقارىء · ان هذه الاشارة تربط بينهما وبين تراثهما ، وما يوحى اليهما هذا التراث من قصص وأخبار ، حول مرحلة محددة من التاريخ الاسلامى ، وحول شخصية اصبح لها بعد اسطورى هى شخصية معاوية ·

ونجد نفس أسلوب الاستشهاد هذا فى استخدام عبارة طارق بن زياد الشهيرة :

« العدو امامكم والبحر وراءكم »

وتدل هذه العبارة على حتمية الموقف وعدم وجود خيار أمام المخاطب ويدخل الكاتب هذه العبارة فى سياق من التضاد بين احتمالين :

« فعل ولا فعل ، قاتل ومقتول ،

العدو من امامكم والبحر من وراءكم » (١٢)

غير أن الكاتب هنا يمد الصورة الى ابعد من المقولة المأثورة ، فقد فجرت فى ذهنه صورة البحر من جانب والغابة من جانب آخر (ربما قد أوحى اليه لفظ العدو صورة الغابة التى رآها مكبث تتقدم نحوه لقهره طبقا لنبوءة الساحرات · وعندئذ يحدث التحام التراث الغربى بالتراث العربى !) ·

أما الاسلوب الآخر المستخدم فى ادخال التراكيب المسكوكة فى النص الروائى ، فهو أسلوب **التحويل** ، حيث نجد التركيب المسكوك فى شكل محور ، ينطلق منه الكاتب لتوليد دلالات جديدة ، مفارقة لدلالة التركيب الاصلية مثل قول امرىء القيس المأثور « اليوم خمر وغدا أمر » ، حيث يأتى الكاتب بعبارة محورة :

« الليل خمر والنهار امر » (١٣) ·

وفى هذا التحويل يحتفظ الكاتب من التركيب المسكوك بالخبر ويبدل المبتدأ :

اليوم ـ الليل

غدا ـ النهار

وبهذا التحويل يغير الدلالة المستقبلية الكامنة فى قول امرىء القيس ، الى حركة دائرية ، تفيد معنى التكرار الذى نجده فى الظرف « ليل نهار » الذى يدل على عدم انقطاع الفعل ، والذى يقترب من التكرار الملح والايقاع الرتيب الممل ·

ثم يطور الكاتب المعنى بتحويل جديد فى التركيب بتبديل الخبر :

اليوم خمر وغدا امر

الليل خمر والنهار امر

الليل عرس والنهار ماتم

فنجد الاحتفاظ بالبنية النحوية والايقاع ، مع تغيير فى الوحدات المكونة للتركيب المسكوك ، فيتحول التركيب الى قول تشاؤمى يؤكد الكاتب دلالته باختتام المقطع بجملتين متشابهتين :

« من فاتحة لفاتحة والبقاء فى حياتكم البقاء فى حياتكم » ·

فيصبح الليل والنهار ، هنا ، متساويين ، كما يصبح العرس والماتم متساويين ، ولا جدوى من الحياة : « **ماكو فرق** » ! وهكذا تتحول مقولة امرىء القيس البرجماتية المنبئة ببطولته المقبلة ، فى الثار لابيه ، الى مقولة عدمية ·

والامثال من التراكيب المسكوكة التى تدخل فى صياغة النص الروائى · والامثال مقولات تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور · ويلجأ الكاتب الى المثل من باب التشبيه · ومن المعروف أن صيغة التشبيه من اكثر الصيغ انتشارا فى الأمثال (١٤) وغرض التشبيه من الأغراض الدلالية اللاصقة باستخدام المثل ·

والكاتب يسوق المثل القائل :

« كمن يضرب طبلا بين الطرشان » (١٥)

للتعبير عن عدم الجدوى من الكلام :

« أرجوك لا تحدثنى عن الشجاعة ، الشجاعة أمر شخصى بحت قائم بين المرء ونفسه · أصبح الجهر سخفا لا يقنع احدا بل لا يسمعه احد ، كمن يضرب طبلا بين الطرشان · الشجاعة الوحيدة التى تستحق الممارسة هى مجابهة الموت بالعضل ، بالفعل العنيف حيث يكون فى الموت نفسه غلبة على الموت · موت الفدائى مثلا · اما انتم · فاسمحوا لى ان اقول لكم : انكم جميعا جبناء تضربون للحوت طبولكم وصفائحكم لعله يقذف من حلقه القمر » (١٦) ·

ونجد ، فى النص السابق ، أن المقام الذى يستخدم فيه المثل هو مقامه التقليدى ، أى « عدم الجدوى من الفعل » · غير اننا نجد وظيفة أخرى للمثل حيث يولد المعتقد الشعبى الذى يفسر خسوف القمر بأن القمر قد بلعه حوت ، فيجب قرع الطبول ، كى يقذف الحوت القمر من جوفه· وقد ربط الكاتب بين ضرب الطبول فى المثل وقرع الصفائح فى المعتقد ، فحول المثل الى أحد طرفى استعارة تعبر ، هنا ، عن توهم الشعوب العربية أنها تستطيع حل مشاكلها بعلو صوت الضجة التى تحدثها ، وهو توهم يماثل وهم الشعوب البدائية التى تعتقد انها قهرت الحوت بقرع صفائحها ، فحققت النصر ونجحت فى سعيها · ونجد ، هنا سخاء استخدام التراث فى قدرته على تفجير ابعاد النص واثرائه بدلالات تعبر عن اللحظة الحاضرة ·

ونجد نفس الاسلوب التوليدى فى استخدام مثل آخر ، فلا يكتفى الكاتب بالاستشهاد بالمثل ولكنه يفجر أبعاده اللغوية (أى المفردات) الى وحدات اكبر فيفرد الصورة فى شكل تمثيلى ، فالمثل :

« يموت الديك وعينه فى المزبلة » (١٧)

يعبر عن ارتباط الديك بمصدر حياته ارتباطا حيويا لا يستطيع الموت ان يقضى عليه · والكاتب هنا ، يوازى بين الشخصية والديك من جانب والمزبلة من جانب آخر ، فتصبح الشخصية ديكا وتصبح المزبلة « **مزبلة بشرية** » وبذلك يتجسد المثل فى شخصيات الرواية :

« اما انا فقد رايت من الحياة كل ما يجب أن يبعدنى عن المزابل البشرية ولم ازد الا نقرا وبحثا فيها · وكلما نقرت وبحثت ارتفع النتن ·· » (١٨)

٢ ـ البنيات القصصية الصغرى :

ا ـ القصة ـ الخبر

وقد تتجاوز التراكيب المسكوكة العبارة المحدودة الحجم وتشمل ايضا البنيات القصصية الصغرى مثل الأخبار والنوادر · وتخضع هذه البنيات الى اشكال ثابتة ، فان الخبر شكل قصصى مالوف يدخل فى صياغة كتب التاريخ والاخبار والتفسير والنوادر ويأتى عامة فى شكل مقدمة ثم حوار ثم خاتمة · ومن امثلة

هذه الاخبار الخبر الذى يستشهد به الكاتب فى روايته :

« كذلك الأمير الذى قال : ايها القاضى بقم ، ثم حمله حب السجع الى ان يردف : قد عزلناك فقم ، لأنه لم يجد كلمة اخرى يقولها سجعا » (١٩) ٠

فهذه القصص هى أقرب الى المثـــل من حيث غرضها التعليمى واحتوائها على حكمـة السلف وتوظيفها فى التعبير عن المقامات المتكررة المتجددة غير أنها تختلف عن الامثـــــال من حيث بنيتها وصياغتها ، فانها أصغر قصة ممكنة حجما ، اذ لا تتجاوز بضعة أسطر ، وتكون وحدة متكاملة تدخل فى صياغة النص الروائى دخول المثل :

« مثلك مثل الرجل الذى فعل كذا وكيت ٠٠ » أو « كقصة الرجل الذى » أو « أتعلم قصة الرجل الذى ٠٠ » وتكون هذه القصص أمثولات تتولد فى النص من تشابه المقامات ٠ ان الشخصية التى تسوق قصة قاضى « قم » تشعر أن الكلام يجرفها بعيدا عن مقاصدها ، وانها تنحرف الى حيث لا تريد ، فتبتعد بذلك عن الحقائق :

« واقول ما لم يخطر ببالى ان اقــول ، كذلك الامير (الخبر) ٠٠ »

ويذهب جبرا جبرا الى عملية تجسيد تتقمص معها الشخصية ، شخصية الامير لثوان ، فترى أنها لن تعزل احدا ، رغم أن الكثيرين يستأهلون العزل ، لأنهم أشد لؤما من قاضى قم « لكن الله لم يجعلنى اميرا » ٠٠

ويتكرر استخدام الكاتب لهذا الاســـلوب التوليدى ، وفى صيغة القصة التراثية :

« اتعلم قصة الرجل الذى وقف امـــام الحاكم وقد كتب على جبينه « لاحظ لى » ، فنطق الحاكم عليه يؤيده » (٢٠)

وفى هـــذه القصـــة تمثيل للمثل القائل : « **اللى مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين** » ٠ غير أن الكاتب ، هنا ، يستخدم تحويلا دلاليا ، يجعل الرجل صانع مصيره ، فيكتب بنفســـه على جبينه « **لاحظ لى** » فينقلب معنى المثل من مقولة جبرية الى مقولة اختيارية ٠ واذ يقـــول المثل ان الانسان مسير تقول القصة ان الانسان مخير ٠ وتستخلص الشخصية ، أيضا ، معنى آخر من القصة وهو أن الانسان غير راض عموما عن مصيره :

« اسعد الناس تساله ، فيقول : لا حظ لى ٠ ليس هناك من هو قانع بما قسم له او بما حقق » ٠ (٢١)

ولا شك أن السؤال الذى يطـــرح « أتعلم قصته ٠٠ ؟ » أو « أتعرفين قصة الحـــلاج مع الموسيقى ؟ » (٢٢) يثير فى الشخصية التى تسأل (وبالتالى فى القـــارىء) نوعا من التطلع الى المعرفة ، اذا كانت جاهلة بها ، أو نوعـــا من الشوق الى اعادة الاستماع ، اذا كانت عارفة بها٠ ان هناك مجموعة من القصص اصبحت (كودا) يدخل فى منظومة الاشارات التى يتبادلها الكاتب والقارىء ، حيث تتجاوز الرسالة التى تحملهـــا الى القارىء المعنى المباشر للقصة ، وتتحـــول الى رمز ، خاصـــة اذا دخلت النص الروائى ٠ ومن الوظائف الهامة التىتؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائى بالتراث ، وبقسم خاص منه هو الفن القصصى ، الذى ينقل نوعا من الخبرة الجماعية ٠ وتلجأ الشخصيات الى هذا الكـــود الجماعى للتعبير عن خبرتها الخاصة ٠ وعنـــدما تتحقق هذه الوظيفة يتمكن جبرا من الجمـــع بين الخاص والعام ، أى بين المستوى الأول للرواية وهو الواقع ، والمســـتوى الثانى وهـــو البعد الاسطورى اللازمانى ، فيسقط المستوى الثانى على المستوى الأول عن طريق هذا الفن القصصى الجماعى ٠

وقد أكد جبرا جبرا اهمية اعطاء النص الروائى بعدا اسطوريا ، ولذلك يستشهد ببعض القصص الاسطورية ، مثل جلجامش وذى القرنين (١) ، لتجسيد أسطورة البحث ٠ ولا شك أن اختيار جبرا لهذين البطلين هو اختيار يؤيد تمثل التراث العربى فى النص ، فان ذا القرنين بطل أساطير شرقية ، بالاضافة الى كونه بطل أساطير اغريقية وقد جاء ذكره فى القرآن ، ودارت حوله قصص عديدة ، أشهرها قصة بحثه عن نبع الخـــلود ، ومصاحبته للخضر فى الرحلة اليها ٠ غير اننا نجد فى الرواية ، التى استخدمها جبرا جبرا ، مزجا بين الروايات الشرقية والروايات الاغريقية،فتجمع بين الينابيع الاغريقية (جونو) والبابلية (أنانة أو عشتار) فى اسطورة الاسكندر ٠

ويربط جبرا جبرا بين وليد مسعود وذى القرنين وجلجامش ويأتى الثـــلاثة فى سلسلة ، فان كلكامش (١) بحث عن نبتة الخلود ولكن عندما وجدها اكلتها الحية وخلدت دونه ٠ ولم يتعظ الاسكندر رغم ذهابه الى بابل ، حيث لابد أن يروى له أحـــد قصة جلجامش ، ولقـــد بلغت قصة ذى القرنين وليد مسعود ، لكنه لم يتعظ هـــو الآخر ٠ ان القصة تتناقل كى يتعـــظ الناس ، ولكنهم لا يفعلون ممـــا يكشف عن الغرض من

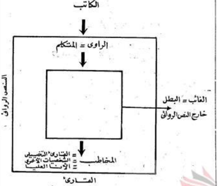
الإستشهاد بالاسطورة ، فى عملية القص نفسها، وفى تناقل الاسطورة من بطل الى بطل · ان التوصيل يحدث داخل اطار القص ، ويربط سلسلة الابطال بعضهم ببعض ، وبهذا التسلسل يضيف جبرا عنصر الديمومة الى التراث فى حركة لا نهائية ·

٣ ـ البنية القصصية الكبرى : نموذج الضمائر فى النحو العربى

ان نظرية التوصيل القصصى تقوم على وجود راو تخييلى تتم عملية القص على لسانه · ولا يمكن ان يوجد قص بدون راو ، هو فاعل فعل القص · وهذا الراوى يكون دائما فى صيغة المتكلم ، سواء ظهر أو لم يظهر ، فان كل قول أو كل خطاب ، لابد ان ينسب لقائل ، وهذا القائل هو « ضمير المتكلم » · ولقد فطن النحويون العرب فى تسميتهم للضمائر الى العلاقة الوثيقة بين عملية التخاطب وصيغ الضمائر · فقد صنفت صيغ الضمائر فى النحو الاغريقى على اساس ترتيبى : الفرد الاول (أنا) ، والفرد الثانى (أنت) والفرد الثالث (هو) أما النحويون الهنود فقد عكسوا الترتيب فالفرد الاول هو (هو) والوسيط (أنت) والأخير (أنا) · غير ان هذا الترتيب هو فى الحقيقة متعلق بعملية تنظيم تصريف الفعل ، ولا يدل على نوعية العلاقة التى تربط بين الضمائر · غير ان النحويين العرب صنفوا الضمائر طبقا لعلاقتها بالخطاب فالمتكلم كما تدل على معناه الصيغة الصرفية هو الذى يتكلم (اسم فاعل) والمخاطب هو الذى يوجه اليه الخطاب (اسم مفعول) أما الغائب فهو الغائب (اسم فاعل) عن مقام الخطاب والذى يدور حوله الخطاب · فاذا حولنا هذه البنية الثلاثية الى بنية التوصيل القصصى نجد أن :

الراوى = المتكلم
القارىء التخييلى = المخاطب
الشخصية الروائية = الغائب

غير أن هناك مفارقة بين تمثل البنية القصصية وبنية الخطاب من حيث الغياب والحضور ، فان المتكلم والمخاطب يتميزان بالحضور فى الخطاب والغائب غائب كما تدل على ذلك تسميته · أما فى النص الروائى فان المتكلم والمخاطب غائبان عن النص بينما يتميز الغائب بالحضور · ان القارىء يسمع صوت الراوى ولكنه « يرى » الشخصية المكنى عنها بضمير الغائب « هو » · ويعيد جبرا جبرا فى روايته بنية الضمائر النحوية ، فيحول علاقات الحضور والغياب الى أصلها ، فيدخل الراوى فى النص فى صيغة المتكلم ويخرج الشخصية المحورية « الغائب » من النص الروائى ، وبذلك يطبق المعنى الحرفى لتصنيف النحويين العرب للضمائر فنجد أن الغياب ، وهو الصفة المميزة لصيغة « هو » ، يتحقق نصيا بكون البطل مختفيا ·



التوصيل الروائى

ان وليد مسعود البطل الذى تدور حوله أحداث الرواية هو « البطل الغائب » جسديا من الرواية· انه اختفى فى بداية الرواية ، ولا يعلم أحد مصيره وهو أيضا غائب روحيا ، فلا يعلم أحد حقيقته فهو زائغ ، غامض ، لا يعرفه أحد معرفة حقة · وكل ما يعرفه عنه الآخرون من باب التخمين · ويخفى وليد مسعود وراء قناعه حقيقة شخصيته وهويته · فهو بالنسبة لبعض الناس شخصية اسطورية ، ولى يولد فى نفوسهم الحب والاعجاب وبالنسبة للبعض الآخر شيطان · غير ان هذه الشخصية شخصية فاعلة · اننا نجد هنا فى الحقيقة بنيتين نحويتين متشابكتين : الاولى تتميز بالغياب والاخرى بالاستتار بالاضافة الى الفاعلية ·وسواء احبه الناس أو كرهوه يظل وليد مسعود شخصية مؤثرة فى الذين يحيطون به · واستتار وليد مسعود هو استتار الفدائى الفلسطينى الذى يعمل فى الخفاء فلا توجد ذريعة ولا وسيلة لاعلان هويته ، او العمل المكشوف · والغريب أن هذه البنية المستعارة من بنية الضمائر فى النحو العربى قد تحققت كبنية تحتية لعدد من الروايات العربية فى السنوات الاخيرة · اذ بنية البطل الغائب مصحوبة « بالفاعل المستتر » فى قصة « زعبلاوى » لنجيب محفوظ ، ورواية « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح ورواية « غرفة المصادفة الارضية » لمجيد طوبيا ورواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى · ولاشك أن لانتشار

هذه البنية دلالة خاصة تتضح اكثر عندما نربطها بالمستوى الاسطورى الذى تتحقق فيه ·

٤ ـ البنية الاسطورية ··

نموذج الغائب او المهدى المنتظر

لقد أكد جبرا فى أكثر من موضع أهمية المستوى الأسطورى فى بنية الرواية فيقول :

« **لقد كان من نتائج تطبيق بعض دراسات التحليل النفسى على الاعمال الروائية والمسرحية الكبيرة أن تبين أن الكثير من الشخصيات والمواقف التى ينسج خيوطها الروائى باطالة وتعقيد ، يمكن اعادته فى النهاية الى اصول نجدها فى الأساطير التى ابتدعها الانسان اول يقظته الفكرية كوسيلة لادراك الحياة سواء فى العراق القديم ، او سوريا ، او مصر ، او اليونان · وقد ظهر ان العديد من روايات الغرب الممتازة كثيرا ما يعتمد ، ولو دون حس من الكاتب احيانا ، على هذه الاسطورة او تلك مما باتت معرفته ضرورية لكل ناقد فاذا كانت الاسطورة موجودة فى الرواية على نحو غامض ما ، فان الرواية تفعل فى انفسنا لأنها تستثير الأساطير الكامنة فى لا وعى الانسانية كلها ·**

ونتيجة لذلك ، فان الكاتب الذى يستطيع ان يوجد جوا وبناء وحدثا تتماسك فيما بينها وفى الوقت نفسه ينبش الأسطورة الكامنة فى اذهاننا فانه فى الواقع ينبش عاطفة أو حسا عنيفا خفيا فينا ـ وهذا ما يجعلنا نستجيب لقصته على اكثر من مستوى واحد ونشعر بأن لقصته علاقة بحياتنا ظاهرا وضمنا معا » · (٢٥)

واننا نشارك جبرا فى رايه أن الرواية وهى سليلة الملحمة والاسطورة كثيرا ما تستلهمها فى بنيتها التحتية · ويمكن استخلاص بنية أسطورية من مجموعة كبيرة من الروايات بل لقد بنى جيمس جويس روايته على نموذج ملحمة هوميروس· ومما لا شك فيه أن بعض الشخصيات الروائية تحمل فى طياتها بعدا اسطوريا. وهذا البعد الاسطورى ارتبط ، فى النقد الحديث ، بمفهوم النموذج الاعلى أو Archetype وقد أكد كارل يونج أن الأسطورة والحكاية الخرافية ما هما الا تمثل للنماذج العليا الكامنة فى اللاوعى الجماعى (٢٦) وقد استخدم الناقد نور ثرب فراى هذا المفهوم فى كتابه « تشريح النقد » على أنه رمز ، أو فى معظم الاوقات صورة ، تتكرر بمعدل عال فى الادب بحيث يستطيع القارىء أن يتعرف عليها كعنصر من خبرته الأدبية الكلية » (٢٧) ·

وتقوم فكرة النماذج العليا على أساسين : الأساس الأول يمثل جوهرية النموذج ، حيث أنه حقيقة مجردة تعلو فوق العناصر الزمانية والمكانية، وتتجاوز التفاصيل · أما الاساس الثانى فهو استمرارية النموذج وتكراره ، فى عدد من الاعمال المتعاقبة · ومن هنا تاتى النماذج العليا بالنسبة الى ديمومة التراث ، فالتراث ينتقل الى الكتاب فى صورته الحرفية ، اى النصوص الخاصة الفريدة ، ولكنه ينتقل ايضا فى صورة مجردة ، متمثلة فى الاسطورة ومن خلالها ، فى النماذج العليا · فهل يستطيع الفنان العربى أن يلجأ الى تراثه لاستخلاص بنية النماذج العليا المنبثقة منه ، بحيث يستطيع أن يجسد تجربته الفنية من خلالها ؟ ما هى الصور التى تتكرر بمعدل عال فى التراث العربى بحيث تصبح عنصرا عضويا من خبرة القارىء الأدبية الكلية ؟

نريد هنا أن نقف عند نموذج أعلى من النماذج التى عاشت فى التراث العربى ، وأخذت أبعادا ضخمة ، فى جميع مراحل التاريخ الاسلامى ، وهى نموذج « الامام الغائب » أو « المهدى المنتظر » · والذين درسوا ظاهرة المهدى المنتظر يرون انها لعبت دورا خطيرا فى الاسلام · ويقول أحمد أمين :

« **انها قد سادت الشرق أكثر مما سادت الغرب ، لأن الشرقيين أكثر املا ، واكثر نظرا للماضى والمستقبل ، والغربيين اكثر نظرا الى الواقع ، فهم واقعيون اكثر من الشرقيين ، لأن الشرقيين اميل الى الدين واكثر اعتقادا بأن العدل لا ياتى الا مع التدين وفكرة المهدية فكرة دينية تتمشى مع هذه الاغراض » (٢٨) ·**

وعلى الرغم من وجود فكرة الرجعة فى ديانات أخرى غير الاسلام وفى بيئات غير اسلامية ، فان جولد تسيهر يؤكد أن عقيدة الشيعة فى الامام الخفى الذى لابد من رجعته ، تمتاز على جميع العقائد المهدية عند الشرقيين والغربيين ، وتنفرد دونها بشدة رسوخها وقوة توكيدها (٢٩) ·

وعلى الرغم من أن فكرة المهدى المنتظر فكرة واردة فى اليهودية والمسيحية فان نموذج المسيح يختلف عن نموذج المهدى المنتظر فى الوسيلة التى سيخلص البشرية بها من العذاب والظلم ، فبينما يرمز المسيح الى الفداء والتضحية يرمز المهدى المنتظر الى الكفاح والجهاد من أجل اعادة الامور الى نصابها والاخذ بالثار ·

وقد أخذ جبرا جبرا من نموذج الامام الغائب عنصر الغياب ، وكما أشرنا فيما سبق ، فقد تكرر هذا النموذج فى عدد من الاعمال العربية · وان وجود جبرا جبرا فى بيئة شيعية ، ووضعه بطله فى بيئة العراق ، يؤكد ورود هذه الفكرة فى الرواية · غير أننا لم نجد تطويرا حقـــا لهـذا النموذج فى الرواية فان هناك مجموعة من العناصر الاسطورية تتشابك فى صياغة شخصية البطـل فى الرواية ، ويهدف الكاتب الى تقـديم شخصية أسطورية تتجاوز حدود الشخصية الواقعية ، فقد ربط بينه وبين ذى القرنين ، كما اسلفنا ، وهذا الربط يمثل جانب البحث فى حياته ، وربط بينه وبين « الجدى » · ويبدو من بعض الدراســات حول الاساطير البابلية القديمة أن ثمة عـــلاقة بين الجدى (٣٠) والاله تموز ·

« لقد ظهر الاله تموز فى جميع النصوص الدينية فى صورة راع يسرح بقطيع من الماعز والخراف يعزف على الناى ·· ويبــدو أن ربط الاله تموز ببرج الجدى ظاهرة تعـود الى ازمان قديمة ·· » (٣١) ·

ويرمز هذا العنصر الى القوة الجنسية فى وليد مسعود ، ويربط بينـــه وبين الرخ (٣٢) (وقد أدخل جبرا جبرا عناصر كثيرة من ألف ليلة وليلة فى الرواية) للتعبير عن قـــدراته الخـــارقة ، وأدخل ايضا عناصر اسطورية مأخوذة من الغرب فى صورة الدون جوانية (٣٣) ، لتمثل شـــغف وليد مسعود بالنساء · ان كل هذه العناصر التى تبدو متضاربة تمثل الجوانب المختلفة لشخصية وليد مسعود التى تظل غائبة مميزة للجميع بمـا فيهم القارىء ·

واذا كنا قد ركزنا فى هذا المقال على البنيات التراثية العربية فى هذه الرواية فان هذا لا يعنى اطلاقا أنها منفصلة عن التراث الغـــربى ، فان جبرا جبرا يرى أن « شكسبير والمتنبى اخوان » ويوازى بين أقاصيص كليلة ودمنـــــة وحكايات لافونتين · ولكن السؤال يظل مطروحا وهـــو هل هذه الموازاة تولد تركيبا أم تشتيتا ؟ وهـل يدخل « المينوتور » الى جانب « الرخ» فى تناغم أم فى نشاز ؟ فى الواقع ، لقد نجح جبرا ابراهيم جبرا فى صياغة رواية ناجحة ، غنية معقـــدة ، تطرح العديد من التساؤلات حول الكلمة وقدرتها الايحائية ·

« اسطر مفهومة ؟ كل سطر بسنة ، أو بشهر ، أو على الاقل بيوم ، كيف يمـــكن لسطر كهذا أن يكون مفهوما ، وكل كلمـــة فيه مشدودة الى اوتار متباعدة فى فيـــافى النفس الفسيحة ، الملأى بأوتاد خيام ضربت ورفعت بالمئات ؟ (٣٤) ·

فعلى الكاتب أن يعيد الى الكلمـــات العربيـــة كثافتها ، فقد أصبحت الكلمة العربية كلمة دارجة تفتقر الى الأبعاد والعمق · ولاشك أن لدى جبرا جبرا احساسا عميقا بالكلمة وأهميتها ، ومن هنا تأتى أخوة شكسبير والمتنبى :

« كلمات ، كلمات ، كلمات ، مـا الذى كان يقوله رجل كالمتنبى والكلمات ملء فمه ملء يديه ، ينقيها ويصقلها ، ويذهبها ويلقى بها القاء الدنانير ــ كتلك الظلال التى تفر من البنان كما قال · الكلمات كل شىء · وفى النهاية لا تبقى الا الكلمات · واذا لـم تبق الكلمات ، لم يبق شىء » (٣٥) ·

هوامش

(١) جبرا ابراهيم جبرا : البحث عن وليد مسعود ، منشورات دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ص ٣٥٥ ·

(٢) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٧٠

(٣) يشير جبرا جبرا فى روايته الى أنه « أنا الغنى وأموال الكلمات :

قلت لهـا خيه خيه	اسـقينى شربه ميه
وانا رايـح وروح	ومنقى درب القبليـه
قالت لى اشرب واتهنى	ياريتو صـحة وهنية

مما يربط بين غنى الكلمات والموال الشعبى ·

(٤) مثل ناجح لما نمنيه بقولنا نجده فى رواية « الزينى بركات » لجمال الغيطانى التى تشـــاكل بدائع الزهـــور لابن اياس ، فقد اســـتحدث لكاتب شكلا جديدا له جذور فى التراث العربى من حيث الشكل وصب فيه قضية حديثة ملحة ·

(٥) جبرا ابراهيم جبرا ، ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧

(٦) جبر ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر • بيروت • الطبعة الثانية ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥

(٧) استعرنا هذا المصطلح من د• تمام حسان ، اللغة العربية معناها ومبناها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب • القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١١٤ • غير اننا نستخدمه بمعنى أشمل كما سيتضح في المقال •

(٨)
M. Riffaterre, le cliché dans la prose littérajre, in Essais de stylestique structurale, Flamonarion, Paris, p. 162.

(٩) Loc. cit.

(١٠) الرواية ، ص ١٢

(١١) نفس المرجع •

(١٢) الرواية ص ٣٦٣

(١٣) الرواية ص ٣٢٠

(١٤) انظر الأمثال التي تبدأ بحرف « ذي » في كتاب الأمثال الشعبية لأحمد تيمور ص ٢٣٤ الى ص ٢٦٥ •

(١٥) الرواية ص ١٥

(١٦) نفس المصدر

(١٧) الرواية ص ٣٢٤

(١٨) الرواية ص ٣٢٥

(١٩) الرواية ص ٣١٠

(٢٠) الرواية ص ٢٥٨

(٢١) نفس المرجع

(٢٢) الرواية ص ٣٦٧

(٢٣) الرواية ص ٣٠٨

(٢٤) ورد الاسم بالكاف (كلكامش) في الرواية فاستخدمناه عند الاشارة الى نص الرواية

(٢٥) جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة ، ص ٧٦

(٢٦)
C. G. Jung, The Archetypes and the collective Unconscious New York, Pantheon Books 1959. p. 5.

(٢٧)
N. Frye, Anatomy of Criticism, New Jersey, Princeton University, Press, 3rd printting, 1973 p. 365.

(٢٨) احمد أمين ، المهدى والمهدوية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥١ ، ص ٧٣٦

(٢٩) اجنس جولدتسيهر ، العقيدة والشريعة في الاسلام ، القاهرة ، دار الكتب الحديثة ، ص ٢١٦

(٣١)
S. Langdon, Tammuz and Ishtar Amonognaph Upon Bobylonian Religion and Theology, Oxford, Clarendon Press, 1914, p. 162–63.

(٣٢) الرواية ص ١٧٤

(٣٣) الرواية ص ١٧٤

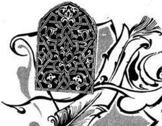
(٣٤) الرواية ص ١١ – ١٢

(٣٥) الرواية ص ٣٦٧

• • •

الدكتور على عشرى زايد

توظيف التراث العربى في شعرنا المعاصر



يمكن الرجوع ببداية علاقة الشاعر العربى المعاصر بموروثه الى مرحلة الاحياء ، فليست حركة الاحياء كما مثلها ـ شعريا ـ البارودى وجيله الا نوعا من العودة الى توثيق علاقة شعراء هذه المرحلة بتراثهم الأصيل فى أعرق صوره وأصفاها ، بعد أن مرت على هذه العلاقة حقبة طويلة من الزمن تعرضت فيها لكثير من الوهن والاضمحلال • بل لعله يمكن القول ـ بدون كبير تجوز ـ بان علاقة الشاعر العربى بتراثه علاقة قديمة قدم الشعر العربى ذاته ، فهذه العلاقة وان وهنت فى بعض العصور ، أو تغيرت صورها وطبيعتها من عصر الى عصر فهى لم تنقطع أبدا ، حيث لم يكف الشاعر العربى فى أى عصر من العصور عن استرفاد تراثه واستلهامه على أى نحو من أنحاء الاسترفاد والاستلهام ولم يكف نقدنا العربى أيضا منذ أقدم عصوره عن دراسة بعض صور هذه العلاقة فى اطار أو آخر ••• وتحت عناوين متعددة مثل « السرقات الأدبية » و « المعارضات » و « التشطير والتربيع والتخميس » وغيرها ••• وكل هذه نماذج لعلاقة الشاعر العربى بموروثه الشعرى والأدبى عامة ، وهى كلها نماذج لمحاكاة التراث والأخذ منه ، دون محاولة لتطويره أو تنميته ••• حيث كان التراث فى اطار هذه الصور من صور العلاقة هو النموذج المثالى الذى لا ينبغى للشاعر أن يتجاوزه •

● توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر

ولكن شعرنا الحديث عرف فى ثلاثة العقود الأخيرة صورة من صور علاقة الشاعر بالتراث لم يسبق له أن عرفها فى تاريخه الطويل ، وهذه الصورة هى ما يمكن أن نطلق عليه : توظيف التراث ، بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا ايحائيا ، وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية للشاعر ، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامحمعاناته الخاصة ، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية ـ معاصرة ، تعبر عن أشد هموم الشاعر المعاصر خصوصية ومعاصرة فى الوقت الذى تحمل فيه كل عراقة التراث وكل أصالته ، وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة ، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج · وفى هذا الاطار الجديد للعلاقة بين الشاعر والتراث تصبح هذه العلاقة أكثر ثراء وعمقا فهى علاقة قائمة على تبادل العطاء ، يأخذ الشاعر من تراثه ويعطيه ، يسترفده ويرفده ، وبهذا تغنى التجربة الشعرية المعاصرة والتراث كلاهما ، فاذا كان الشاعر المعاصر يسترفد تراثه أدوات وعناصر ومعطيات يوظفها لتجسيد رؤيته المعاصرة فانه يثرى هذه العناصر التراثية بما يكتشفه فيها من دلالات ايحائية وبما يفجره فيها من قدرات تعبيرية متجددة ، بحيث ترتد هذه العناصر أكثر غنى وحيوية وتجددا وقدرة على البقاء ·

وقد اهتدى الشاعر العربى المعاصر الى هذه الصورة منصور العلاقة بالتراثعبر بحثه الدائب عن أدوات ووسائل تعبيرية تتسع لاستيعاب ابعاد رؤيته المعاصرة بكل ما فيها من غنى وتشابكوتعقيد وتستطيع أن تنقل هذه الرؤية الى وجدان المتلقى بكل حرارتها وطزاجتها وصدقها · وقد وقع الشاعر فى بحثه ذاك على منجم بكر ، غنى بالكنوز التى لا ينفد لها عطاء ·· الا وهو التراث ، حيث وجد بين يديه تراثا بالغ الغنى والتنوع ، متعدد المصادر والموارد ، ومن ثم فقد عكف على كنوز هذا التراث يستمد من مصادره المتنوعة أدواتوعناصر ومعطيات يمسح عنها غبار القرون ويفجر فيها طاقات الايحاء والتعبير المتجدد وقد أدرك أن المعطيات التراثية تكتسب لونا خاصا من القداسة فى نفوس الامة ، ونوعا من اللصوق بوجداناتها،لما للتراث من حضور حى ودائم فى وجدان الأمة ،والشاعر حين يتوسل الى الوصول لوجدان أمته بتوظيفه لبعض مقومات تراثها يكون قد توسل الى هذا الوجدان بأقوى الوسائل تأثيرا عليه (١) · وقد شاعت في شعرنا المعاصر ظاهرة « توظيف التراث » بهذا المفهوم حتى لا نكاد نجد شاعرا من شعرائنا المعاصرين لم يلجأ الى توظيف معطيات التراث فى شعره ، بحيث أصبح هذا التوظيف تكنيكا أساسيا من تكنيكات بناء القصيدة العربية الحديثة ·

وقد تنوعت المصادر التراثية التى استرفدها شعراؤنا معطيات وأدوات تعبير ، ما بين مصادر دينية ، ومصادر أدبية،ومصادر أسطورية تاريخية ومصادر صوفية وفلسفية ، ومصادر أسطورية وفولكلورية ، كما تنوعت المعطيات والعناصر التى استمدوها من كل مصدر من هذه المصادر ، ما بين شخصيات ، وأحداث ، ونصوص ، وقوالب فنية ومعجم شعرى ، ومعطيات بلاغية وموسيقية · وتنوعت أخيرا أساليب وتكنيكات وصور توظيف كل معطى من هذه المعطيات ، الأمر الذى يجعل من هذه الظاهرة مجالا خصبا لدراسات نقدية متعددة حيث لا يمكن لدراسة واحدة أن تحيط باطراف الموضوع ومن ثم فان هذه الدراسة ستكتفى برصد الظاهرة فى خطوطها وملامحها العامة ، على أمل أن يحظى كل جانب من جوانبها بدراسة مستقلة (٢) ·

توظيف الشخصية التراثية :

الشخصية هى أكثر معطيات التراث توظيفا فى شعرنا العربى المعاصر ، فقد صادف شعراؤنا فى تراثهم ـ بمصادره المتعددة ـ كثيرا من الشخصيات التى عاشت يوما ما تجربة شبيهة بتجاربهم « وقد كان طبيعيا ـ نتيجة احساسهم بالاطار التاريخى الذى يضم صوت كل منهم الى أصوات معاصريه وكل الأصوات التى سبقته ـ أن نجد الشاعر يفسح المجال فى قصيدته للأصوات التى تتجاوب معه ، والتى مرت ذات يوم بنفس التجربة وعانتها كما عاناها الشاعر نفسه · وليس هذا الا ايمانا منه ـ وتأكيدا من جهة أخرى ـ لوحدة التجربة الانسانية » (٣) · وقد بلغتبعض الشخصيات التراثية حدا من الذيوع فى شعرنا الحديث بحيث أصبحت تمثل ما يمكن أن نسميه « نموذجا رمزيا تراثيا » ، ومن هذه الشخصيات مثلا شخصية « الحلاج » من التراث الصوفى ، وشخصية « صلاح الدين الأيوبى » من التراث التاريخى ، وشخصية «المتنبى» من التراث الأدبى وشخصية « السندباد » من التراث الاسطورى الفولكلورى، حيث شاعت هذه الشخصيات فىنتاج شعرائنا المعاصرين بحيثيندر أن نجد شاعرا معاصرا لم يستخدم واحدة منها فى قصيدة أو أكثر من قصائده ·

ويمكن أن نتناول توظيف الشخصية التراثية فى القصيدة الحديثة من خلال ثلاثة أطر :

أولا : من حيث نوعية الشخصية الموظفةوطبيعتها

ثانيا : من حيث صورة توظيفها ·

ثالثا : من حيث تكنيك توظيفها ·

١ ـ أما من حيث نوعية الشخصية وطبيعتها فاننا نجد الشخصيات التي وظفها شعراؤنا المعاصرون تتنوع ما بين الشخصيات الواقعية التي لها وجودها الحقيقي التراثي ، ككل شخصيات الأدباء ، والصوفية ، وكل الشخصيات ذات الوجود التاريخي ، والشخصيات النموذج التي لم توجد تاريخيا بأعيانها وانما وجدت بصفاتها ، كشخصية «الخليفة» مثلا، وشخصية « الخارجي » والشخصيات المخترعة التي اخترعها خيال أديب ، كشخصية « أبي زيد السروجي » مثلا بطل مقامات الحريري ، واذا كنا سنتحدث بلون من التوسع عن «الشخصيات الواقعية » أثناء حديثنا عن صور توظيف الشخصية وتكنيكات هذا التوظيف ، فاننا نركز هنا على توظيف الشخصية النموذج ، والشخصية المخترعة ·

ففي قصيدة « خارجي قبل الأوان » (٤) للشاعر ممدوح عدوان يوظف الشاعر شخصية نموذجا هي شخصية الخارجي ، في التعبير عن خروجه على بعض القوى السياسية التي كان يدين لها بالولاء من قبل ، بعد أن تنكرت هذه القوى للقيم الوطنية التي كانت تشد اليها الشاعر وجيله ···

وقد وفق الشاعر في توظيفه لنموذج الخارجي للايحاء بأبعاد رؤيته الخاصة ، فالخارجي هو ذلك الثائر الذي أخلص الولاء لعلي بن أبي طالب كرم الله وجهه ، وحارب تحت لوائه كل القوى التي كانت تنازعه الحق في الخلافة ، لا يدفعه الى موقفه هذا الا ايمانه بكل ما يمثله علي من قيم ، حتى اذا ما مال علي الى مسالمة هذه القوى المناوئة له أحس الخارجي أن عليا تخلى عن القيم التي كانت تفرض عليه الولاء له ، ولهذا خرج على علي وعلى أعدائه معا · والخارجي في القصيدة رمز للشاعر وجيله الذي منح ولاءه المطلق لهذه القوى السياسية التي كانت تمثل في وقت ما قيمة ثورية حقيقية في وجودنا العربي ، ثم خاب أمل الشاعر وجيله في هذه القوى بعد أن فترت ثوريتها فخرجوا عليها·· ويرمز الشاعر في القصيدة الى هذه القوى بشخصية علي كرم الله وجهه ·

يقول الشاعر في مطلع القصيدة على لسان الخارجي :

أنا من جند علي

فارس لم يرهب الموت ، ولم يحفل بمغنم

معه في احد قاتلت وحدي ، وبكفي رددت السيف عن صدر النبي

ويبالغ الشاعر في تصوير ثوريته وصرامته في وضع الحق في نصابه مهما كان الثمن فادحا موظفا في ذلك موقف أصحاب علي من الزبير ابن العوام رضي الله عنه حين خرج على علي مع عائشة رضي الله عنها ، وكذلك موقف الثوار من عثمان رضي الله عنه ، وكلاهما صحابي جليل ولكن الثوار لم يتورعوا عن قتلهما حين خيل اليهم أنهما حادا عن الطريق :

ولكي أثار من اجل أبي ذر أنا كنت على عثمان سيفا من حصار

ولكيلا يخلط القوم وينسوا ما ترددت بان اقطع رأس ابن العوام

رغم علمي ان من يقتله يغشى جهنم

ويصور الشاعر ثورية علي واقدامه « حينما امتشق السيف ينادي سيفك الدرب الى الله تقدم ، أتقدم » ·· ولكن هذه الثورية ما تلبث أن تفتر ، ويبدأ هذا الفتور بلون من التردد في اتخاذ المواقف لا يتلاءم وما في الثورية من اقدام وعرامة ·· ثم تأخذ الفجوة بين الخارجي وعلي ـ أو بين الشاعر والقوى التي كان يدين لها بالولاء ـ في الاتساع ، بعد أن بدأت نتائج تقاعس هذه القوى تظهر في الهزائم والانحدارات المتكررة ، والانهيار لكل الآمال الوضيئة التي كانت تخايل أحلام الشاعر الخارجي وجيله بحيث أصبح يمارس لونا من التعبد الخانع لهذه القوى التي فقدت ثوريتها :

واذا الحلم الذي جاهدت حتى اصنعه

بين كفي تحطم

وخيول الروم تغزوني بداري ، وعلى قابع في الصومعة

واذا فتيتنا بين المجالس

تركوا السيف ليغشوا حلقات الذكر والتسبيح حوله ·

ويحاول الشاعر ـ عبثا ـ ان يلفت نظر هذه القوى الى خطورة الوضع الذي تردت اليه ، وأن يستنهض فيها ثوريتها القديمة ونقاءها ، ولكن هذه القوى تحاول ان تصمت صوته الثائر الذي يفضح ترديها باللين والحيلة أولا ، ثم بالعنف بعد أن أخفقت الحيلة ، وينتهي الأمر بالشاعر الى أن يعلن تمرده على هذه القوى ، وانضمامه الى صفوف الخارجين عليها · ويجسد الشاعر الموقف في أبيات قليلة عميقة الدلالة رحيبة الايحاء :

حينما صحت بهم : « لا تبدلوا بالحرب اخبار الحروب »

قيل لي : « ان لم تجد ماء تيمم »

قلت : « مولاي ·· تطلع نحوهم » · لم يتكلم

قلت : « مولاي ·· أما قلت لنا ان الجهاد ·· »

قطع الحاجب بالسيف النداء

وعلى صامت لا يتكلم

حمل الحاجب صوتي في اناء

وعلى صامت لا يتكلم

ولذا أعطيت سيفي لابن ملجم

وعبد الرحمن بن ملجم هو الخارجي الذى قتل عليا كرم الله وجهه ٠ (٥)

أما الشخصية **المخترعة** فمن النماذج الجيدة لتوظيفها قصيدة «أبو زيد السروجي» (٦) للشاعر عبد الوهاب البياتي التى اخترعها الحريري فى مقاماته ، وأبو زيد بطل مقامات الحريري نموذج للأديب الانتهازى الماكر الوصولى ، الذى لا يتورع عن اللجوء الى أدنأ الوسائل وأحطها فى سبيل الوصول الى أهدافه وتحقيق مطامعه ، وهو مع ذلك يتمتع بطاقات أدبية رائعة ، ولكنه يسخر كل طاقاته فى سبيل تحقيق أطماعه ، مع لون من الظرف والذكاء٠٠وقد وظف البياتي فى قصيدته شخصية السروجي لينتقد من خلالها كل أولئك الذين يبيعون ضمائرهم وكرامتهم فى سبيل تحقيق أغراض مادية زائلة ، ويتحالفون حتى مع الشيطان فى سبيل تحقيق هذه الأغراض ٠ ولذلك فان الشاعر يركز على صفة «الانتهازية» فى أبى زيد ويبرزها ،ويصور الرجل تصويرا بشعا منفرا ليرمز به الى أصحاب الكلمة المعاصرين الذين يسخرون كلمتهم لتمجيد الطغيان وتبرير الفساد ، الذين ولع البياتي فى شعره بانتقادهم انتقادا لاذعا مرا ، ولذلك نجد أسلوبه هنا يحمل نبرة هجائية خشنة ٠٠ فأبو زيد فى القصيدة ٠

كان يغنى ٠٠ كان شحاذا بلا حياء

يجتر ما فى كتب الأموات ، او يسطو على الأحياء

وهو ايضا :

صنعته تقبيل ايدى الناس والغناء

وشتمهم لانه حرباء

يعرف من اين وأين تؤكل الاكتاف والأثداء

وقد حاول الشاعر أن يكسب شخصية السروجي مدلولا شموليا بحيث تصبح رمزا للانتهازى العميل فى كل زمان وكل مكان ، الذى يمجد كل ظالم ويبيع صوته لكل غاز ، ويرتبط اسمه بكل سقوط ويغنى فى كل مأساة ، ولذلك فقد :

كان يغنى عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت طرواد

وعلقت فى قلب مدريد وفى أبوابها الأعواد

وكأنما خشى الشاعر ألا يدرك القارىء المدلول الرمزى لشخصية أبى زيد فى القصيدة ، فحرص على أن ينص على أن الشخصية موظفة فى القصيدة توظيفا رمزيا وأن شخصية السروجي « من أبطال مقامات الحريري ، وهى شخصية نموذجية لكل الناس الذين على شاكلته فى كل زمان ومكان » ٠

٢ ـ أما من حيث صور توظيف الشخصية فان الشاعر قد يوظف الشخصية لتكون صورة جزئية ـ أو عنصرا فى صورة ـ من الصور الشعرية فى القصيدة ، وقد يوظفها لتكون معادلا تصويريا لبعد متكامل من أبعاد رؤيته الشعرية فى القصيدة يستقطب فى اطاره مجموعة من الصور الجزئية . وقد يوظفه اطارا فنيا رمزيا عاما لرؤيته برمتها ، وقد يوظفها أخيرا ـ ولعل هذه الصورة هى أرقى الصور وأنضجها ـ عنوانا رمزيا عاما على مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى ، كما فعل الشاعر خليل حاوى مثلا مع شخصية « السندباد» التى وظفها فى قصيدتين مطولتين يمثلان مرحلة كاملة من مراحل تطوره الشعرى ، ربما كانت أنضج مراحل رحلته الشعرية كلها ٠

وهاتان القصيدتان هما « وجوه السندباد » و «السندباد في رحلته الثامنة» اللتان تحتلان معظم صفحات ديوانه الثانى « الناى والريح » (٧) ٠ وكان قد مهد لتوظيف شخصية السندباد في هاتين القصدتين بقصيدة أخرى فى ديوانه الأول « نهر الرماد » اكتشف فيها ملامح شخصية السندباد وان لم يوظفها توظيفا رمزيا مباشرا وهى قصيدة « البحار والدرويش » (٨) ٠ وقد حاول أكثر من شاعر من شعرائنا المعاصرين أن يوظفوا بعض الشخصيات التراثية على هذا النحو من أنحاء التوظيف ، كما فعل السياب مثلا فى توظيفه لشخصية « أيوب » ، وكما فعل أدونيس فى توظيفه لشخصية « مهيار » ، ولكن واحدا ممن حاولوا توظيف الشخصية التراثية عنوانا رمزيا على مرحلة لم يبلغ ما بلغه الدكتور خليل حاوى فى توظيفه لشخصية السندباد الذى يعد من أروع نماذج توظيف الشخصية فى شعرنا المعاصر(٩)٠

أما الصورة الاولى من صور توظيف الشخصية فربما كانت أهون هذه الصور شأنا من الناحية الفنية ، فحين يوظف ممدوح عدوان مثلا شخصية « عبد الرحمن بن ملجم » لتكون عنصرا من عناصر صورة جزئية ـ أو رمز جزئى ـ فى قصيدة « خارجى قبل الأوان » ، نجد أن دور الشخصية فى الصورة لا يتجاوز كثيرا دور المفردة اللغوية العادية فى أية صورة شعرية أو رمز شعرى،ولذلك فان الشعراء حين يوظفون الشخصية كعنصر فى صورة أو رمز كثيرا ما يدعمون هذا العنصر بمجموعة من العناصر التراثية تزيد من فعالية هذا العنصر ورحابة ايحائه ، كما فعل ممدوح عدوان نفسه بالنسبة لشخصيات عثمان، وأبى ذر والزبير بن العوام وعبد الرحمن بن ملجم، وكلها شخصيات تراثية وظفها الشاعر عناصر فى صور جزئية ، ولكنه دعم بعضها ببعض ، ودعمها كلها بوضعها فى الاطار التراثى العام الامر الذى عمق من فعالية وظيفتها فى القصيدة ٠

أما توظيف الصورة معادلا رمزيا ـ أو تصويريا بشكل عام ـ لبعد من أبعاد رؤية الشاعر فى القصيدة فان الشخصية فى اطار هذه الصورة من صور توظيف الشخصية التراثية تتآزر مع مجموعة من الادوات التصويرية الاخرى ـ التى

غالبا ما تكون بدورهـــا شخصيات تراثية أو معطيات تراثية بشكل عام ـ على تجسيد الأبعاد المختلفة لرؤية الشاعر بحيث تجسد كل شخصية بعدا من أبعاد هذه الرؤية · فى قصيدة « رحلة فى أعماق الكلمات » (١٠) للشاعر فوزى العنتيل وظف الشاعر عدة شخصيات تراثية هى شخصيات خالد بن الوليد وعنتــرة العبسى · وأبى الطيب المتنبى ، والحجاج بن يوسف ، وســيف الدولة الحمدانى ، وناط بكل شخصية منها حمل بعد من أبعاد رؤيته الشعرية التى تتألف من رحلتــه فى أعماق التاريخ من خلال نظرة معاصرة تحاول أن تربط الماضى بالحاضر ، وتقابل بين واقعنــا الحالى المتفسخ وماضينا المضيىء الذى اقترنت فيه الأقوال بالأفعـال ، فاكتسبت الكلمات قيمتها ونصاعتها ، يقول الشاعر مثلا موظفا شخصيــة عنترة لبيان قيمة الكلمات حين تقترن بالفعـــل الشجاع ، ويدين بالتالى الأقوال الطنــانة التى لا تقترن بالأفعال :

وانشقت حجب الغيب عن العبسى يجر الرمح على الفلوات
فاهتز رماد الأشواق المنطفئات
ـ يا عنترة العبسى (هتفت حزين النبرات)
كلماتك عانقها سيفك فى عرس الدم
فتلألأ نور حسامك فى فجر الكلمات
ودعاك الموت فلم تحجم
حدثنى كيف مذاق الموت ، وما لونه ؟
انشدنى ، حتى تزهر فى روحى الجنة

أما الصورة الثالثة من صور توظيف الشخصية ـ وهى توظيفها اطارا عامــا للرؤية الشــعرية فى القصيدة برمتها ـ فهى أكثر الصور الاربــع شيوعا فى شعرنا المعاصر ، وقصيدتا « خــارجى قبل الأوان » و « أبو زيد السروجى » نموذجان من نماذج هذه الصورة ·

٣ ـ أما عن تكنيكات توظيف الشخصيـــة التراثية فى القصيدة الحــديثة فان التكنيك الشائع هو توظيفها كرمز ، بمعنى اســقاط الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية على الملامح التراثية للشخصية ، بحيث توحى هذه الملامح ايحاء رمزيا بأبعاد الرؤية المعاصرة ، فممدوح عدوان مثــلا فى « خارجى قبل الاوان » أسقط ملامح تمــرده الخاص على بعــض القوى السياسية التى كان يدين لها من قبل بالولاء على ملامح شخصيـــة « الخارجى » كما أسقط ملامح القوى التى خرج عليها على شـــخصية على كرم الله وجهه ، بحيث أصبح الخارجى فى القصيدة رمزا للشــــاعر المتمرد كما أصبح على رمزا لهذه القوى التى يعلن الشاعر تمرده عليها ·

وتتولد الدلالة الرمزية للشخصية فى اطــار هذا التكنيك من خلال التفاعل الفنى الخلاق بين الدلالة التراثية ـ الحقيقية ـ للشخصية ، والدلالة المعاصرة ـ المجازية ـ لها ويتفاوت الشــعراء فى القدرة على تحقيق لون من التفاعل المتكـافىء بين الدلالتين بحيث لا تطغى احداهما على الأخرى ، والشاعر المجيد هو الذى يلتقط الملامح والسمات الدالة فى الشخصية التراثية الموظفه ، هذه الملامح والسمات التى تستطيع التراسل مع الأبعـــاد المعاصرة التى ينوطها الشاعر بها بحيث تستطيع حمل هذه الأبعاد والايحاء بها بدون تعسف ·

ولكن يحدث أحيانا أن يوظف الشاعر بعــض الشخصيات التراثية التى لا تنهض ملامحهـــا بحمل أبعاد رؤيته المعاصرة ، ويتعسف فى اسقاط أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح هذه الشخصية التى لا تستطيع التراسل مع ما يحاول الشاعر اسقاطه عليها من أبعاد ، ونتيجة لذلك تبدو الملامح المعاصرة مقحمة على الشخصية التراثية ومفروضة عليهـــا فرضا ، وليست نابعة من قدرة الشـــــخصية على الايحاء الذاتى بهذه الملامح الفنية · ومن نماذج هذا التعسف ما صنعه أدونيس بشخصية «مهيار» التى حاول أن يوظفها عنوانا رمزيا عاما على مرحلة من مراحل تطوره الشعرى ، وهى تلك المرحلة التى تحمس فيها لرفض الواقع الحضــارى العربى ، وجعل مهيار عنوانا رمزيا عاما على هذا الرفض ، وكتب ديوانا كاملا سماه « أغانى مهيار الدمشقى »

ولكن أدونيس حاول أن يســـقط على ملامح مهيـــار دلالات وأبعـــاد معـــاصرة شـــديدة الخصوصية ، وشديدة التعقيد ، وشديدة الغرابة ولم تستطع ملامح مهيار أن تتسع لهـذه الدلالات الحديثة وتحملها وتتراسل معها فلم تتم بالتالى عمليــة التفاعل الرمزى المفــروض بين الملامــح التراثية والملامح المعاصرة لكى يؤدى الرمز التراثى وظيفته ، وجاءت شخصية مهيار فى هذه المحاولة شديدة الغرابة ، فهو كما يصوره الشـــــاعر فى مقطع نثرى بعنوان « مزمور » قدم به القصيدة « فارس الكلمات الغريبة » (١١) : « يملأ الحياة ولا يراه أحد ، يصير الحياة زبدا ويغوص فيه ، يحول الغد الى طريدة ويعدو يائسا وراءها · الخ» ·· ويقول عنه فى مقطع من مقاطع القصيدة :

مهيار وجه خانه عاشقوه
مهيار اجراس بلا رنين
مهيار مكتوب على الوجوه
أغنية تزورنا خلسة ·· فى طرق بيضاء منفية
مهيار ناقوس من التائهين
فى هذه الأرض الجليلية ·

وهكذا يمضى الشاعر يسقط على ملامح مهيــار من أبعاد رؤيته الشعرية الخاصة الغريبة ما لا تتحمله هذه الملامح أو تستطيع الايحاء به ·

وفى اطار هذا التكنيك العام لتوظيف الشخصية التراثية كرمز تتعدد التكنيكات الجزئية وتتنوع ، فقد يوظف الشخصية الواحدة أكثر من شــــاعر توظيفا رمزيا ، وربما للايحاء برؤى شعرية شديدة التقارب ، ومع ذلك تظل لكل محاولة طابعهـــا

الخاص وطعمها الخاص ، فلو أخذنا مثلا شخصية كشخصية أبى الطيب المتنبى،وهى من الشخصيات التى فتن شعراؤنا بتوظيفها لثرائها الشـــديد بامكانات الايحاء والتعبير ، فسوف نجد عددا كبيرا من الشعراء قد رظفوا هذه الشخصية بكل صور التوظيف وتكنيكاته ، فمن الشعراء الذين وظفوا هذه الشخصية خليل الخورى فى عدد من القصائد أطلق عليها عنوان « رســـائل الى أبى الطيب » وأصدرها فى ديوان خاص ، وأمل دنقل فى قصيدة « من مذكرات المتنبى فى مصر » والبيـــاتى فى قصيدته المطولة « موت المتنبى » والياس لحود فى « ولادة للمتنبى » ومحـى الديـن خـريف فى قصيدة « يوميات المتنبى فى شعب بوان » ٠٠٠ وغيرها وغيرها ٠٠ وكل هذه قصائد وظف فيهـا الشعراء شخصية المتنبى اطارا رمزيا عاما للرؤية الشعرية فى القصيدة ، والى جوار هذه القصائـد توجد عشرات القصائد الأخرى التى وظفت هذه الشخصية صورة أو عنصرا فى صورة أو معادلا تصويريا لبعد من أبعاد الرؤية الشعرية ، وعلى الرغم من هذا ظل لكل محاولة من هذه المحاولات طبيعتها المتميزة ، ومع أن بعض هذه المحـــاولات قد اتفق فى توظيف ملامح معينة من شـــخصية المتنبى كما اتفق أو كاد فى الهدف الايحـــائى الذى وظف له هذه الملامح ، فقد ظل لكل محاولة تفردها الفنى وخصوصيتها التعبيرية ٠

فمن الملامح التى ولع شـعراؤنا بتوظيفها من شخصية المتنبى محنته فى بلاط كافور،واحساسه بالندم المرير على سقوطه وبيعه ضميره وفنــه لكافور ، وتغنيه بأمجاده الزائفة ٠ رغم اقتناعــه بتفاهته وهوانه ، والبعد المعاصر الذى ولع الشعراء بالرمز اليه بتوظيف هذا الملمح هو ادانة صاحب الكلمة المعاصر حين يسخر كلمته لتـــكون بوقا فى جوقة سلطة باغية ، تمجد طغيانها ، وتختـــاق لها أمجـــادا وهمية ، وتـدافع عن طغيانهـــا وسقوطها وفسادها ، وادانة مثل هذه الســلطة التى تضطر صاحب الكلمة الى مثل هذه السقطة وتصوير محنته النفسية والشعورية بينـــه وبين ضميره ٠

ومن الشعراء الذين وظفوا هذا الملمح للايحـاء بهذا البعد الشاعران أمل دنقل ، وعبد الوهـاب البياتى ، فلنر كيف استطاع كل منهما أن يحتفظ لمحاولته بتفردها وتميزها ٠ يقول أمل دنقل فى قصيدته « من مذكرات المتنبى فى مصر (١٢) :

أكره لون الخمر فى القنينة
لكننى أدمنتها استشفاءا
لأننى منذ أتيت هذه المدينة
وصرت فى القصور ببغاء !
عرفت فيها الداءا
أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور
ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير

٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠

يومىء يستنشدنى ، أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه فى غمده ياكله الظمأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفىء
أسير مثقل الخطى فى ردهات القصر ٠٠

نجد الشاعر يسقط الأبعاد المعاصرة مباشـــرة على الملامح التراثية التى برع فى التقاطها بحيث تتراسل تراسلا بارعا مع الأبعاد المعاصرة ،وتلك ناحية برع فيها أمل دنقـل براعة كبيرة فى كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعـــا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التى يوظفها ٠ ويتم التفاعل البارع بين الدلالتين دونما تكلف لتشبع المعطيات التراثية بايحاءات بالغة الغنى والرحابة ، فالمتنبى هنا هو صـــاحب الكلمة المعاصر حين يضطر أن يكون بوقا أجيرا فى جوقة سلطة ساقطة ينشدها عن سيفها الشجاع ـ وهو فى غمده يأكله الظمأ ـ وهو يمارس طقوس العبودية لا حبا فيها وانمـــا هربا من احساسه الأليم بالسقطة ، وقد نهضت الملامح التى وظفها الشاعر بعبء الايحاء بكل هذه الدلالات دون أن تكف لحظة عن أن تكون ملامح تراثية أصـــيلة لشخصية المتنبى ، وتلك هى عبقرية الشـــاعر وتفرده ٠

أما البياتى فلا يسقط الأبعاد المعاصرة لرؤيته على الملامح المباشرة لشخصية المتنبى بحيث ترمز هذه الملامح لتلك الابعاد ، وانما هو يســـتوحى هذه الملامح فى توليد مجموعة من الصور الشعرية التى توحى بنفس الدلالات التى أوحت بهـــا أبيات امل دنقل ٠ يقول البيـاتى فى قصيـدته المطولة « موت المتنبى » (١٣) :

سفينة الضباب يا طفولتى تطفو على بحـــر من الدموع
تشيخ فى مرفئها ٠٠ تجوع
تزنى على رصيفهم ، تستعطف الخليفة الأبـله ، تستجدى ، تهز بطنهـــا ، ترقص فوق لهب الشموع

سفينتي شانخة القلوع
لكنها ـ والبحر فى انتظارها ـ تحن للرجوع

فليس فى الأبيات شاعر يعاقر الخمر استشفاء ، وانما سفينة تطفو على بحر من الدموع والصورتان تنتميان الى ملامح المتنبى باعتبارين مختلفين، وتوحيان بنفس الدلاله ـ وهى الاحساس المرير بمحنة السقوط ـ بأسلوبين مختلفين . ويستمر الشاعر بعد ذلك بنبرته الهجائيه الخشنة يولد من ملمح الاحساس بمحنة السقوط فى شخصية المتنبى مجموعة من الصور التى تدين هذا الموقف بطرفيه ـ السلطان والشاعر ـ وتعبر عما عبر عنه أمل دنقل فى أبياته بمجموعة من التعبيرات الرمزية المنتمية انتماء مباشرا الى الملامح التراثية للمتنبى من احساسه بأنه أصبح ببغاء فى بلاط كافور ، ومن تغنيه بشجاعته وهو أعلم الخلق بجبنه ،ومن حنينه الخفى للانعتاق من اسار هذه المحنة . البياتى يعبر عن هذا كله بصور هجائية عنيفة النبرة ، مولدة من موقف المتنبى فى بلاط كافور ، فسفينة الضباب ـ التى هى المعادل الشعرى للمتنبى بدلالتيه التراثيه والرمزية ـ « تزنى » « وتستعطف الخليفة الأبله» و « تستجدى » و « تهز بطنها » و « ترقص » وهى مع هذا كله « تحن للرجوع » .. للهرب من هذا الرصيف الذى اضطرت فيه الى ممارسة طقوس السقوط ، ان هذه الصور كلها تنتمى الى نفس المناخ الايحائى الذى تنتمى اليه ابيات أمل دنقل، ومع ذلك تفردت كل من المحاولتين بطبيعتها الخاصة وأصالتها وتفردها .

واذا كان توظيف الشخصية كرمز تراثى عن طريق اسقاط أبعاد الرؤية الشعرية على ملامحها هو التكنيك الشائع فى توظيف الشخصيات التراثيه فى شعرنا المعاصر فان هناك الى جانبه تكنيكا آخر أقل منه شيوعا يحتفظ فى اطاره للشخصية بملامحها التراثية ، ولا يسقط عليها الأبعاد المعاصرة لرؤية الشاعر وانما ينشىء الشاعر علاقات أخرى بين أبعاد رؤيته وملامح الشخصية التراثية الموظفة كعلاقة التقابل مثلا بهدف توليد نوع من المفارقة التعبيرية بين الدلالة التراثية للشخصية وبين الابعاد المعاصرة ، كما فعل صلاح عبد الصبور مثلا فى قصيدته «أبو تمام» (١٤) التى القاها فى مهرجان أبى تمام عام ١٩٦١ ، ووظف فيها ثلاث شخصيات تراثية هى شخصية «أبى تمام» وشخصية الخليفة العباسى « للمعتصم » وشخصية المرأة العربية التى استنجدت بالمعتصم عندما أسرها الروم وأطلقت صيحتها المشهورة « وامعتصماه » التى لباها المعتصم فزحف الى عمورية التى أسرت فيها المرأة بجيش ضخم ففتح عمورية وحرر المرأة ، وعبد الصبور فى هذه القصيدة لم يسقط على هذه الشخصيات التراثية دلالات معاصرة بحيث تصبح هذه الشخصيات رموزا على نحو ما رأينا فى النماذج السابقة للأبعاد المعاصرة لرؤيته فى هذه القصيدة ، وانما أنشأ بين هذه الشخصيات وبين الابعاد المعاصرة علاقة مقابلة ليولد نوعا من المفارقة التصويرية يدين فيها تقاعس الواقع العربى عن تلبية صرخات الاستغاثة العربية فى فلسطين والجزائر ـ التى لم تكن قد تحررت يوم كتب الشاعر هذه القصيدة ـ والاكتفاء بعقد المؤتمرات ، وممارسة طقوس الحزن ، والشاعر يبدأ القصيدة بالمقابلة بين موقف المعتصم الثائر العظيم من صرخة المرأة التى استنجدت به ، والموقف العربى المعاصر من صرخات الاستغاثة فى فلسطين والجزائر :

الصوت الصارخ فى عمورية
لم يذهب فى البرية
صوت البغدادى الثائر
شق الصحراء اليه .. لباه
حين دعت اخت عربية
« وامعتصماه »
لكن الصوت الصارخ فى طبرية
لباه مؤتمران
لكن الصوت الصارخ فى وهران
لبته الأحزان

ويستمر الشاعر فى المقابلة بين الأطراف التراثيه والابعاد المعاصرة ، فيقابل بين موقف ابى تمام ودعوته الى القوة ، وتفضيله للسيف على الكتب « السيف أصدق أنباء من الكتب » وبين موقفنا المتخاذل الذى استبدل القول بالقوة :

وابو تمام الجد حزين لا يترنم
قد قال لنا ما لم نفهم
والسيف الصادق فى الغمد طويناه
وقنعنا بالكتب المروية

توظيف الحدث التراثى :

أحيانا يوظف الشاعر حدثا أو مجموعة من الأحداث التراثيــة التى يحس بأن ثمة لونا من التراسل الشعورى بينها وبين رؤيته المعاصرة ، ومن ثم فانه يوظف هذا الحدث أو الاحداث رمزيا للايحاء بأبعاد هذه الرؤية .

وكثيرا ما يقترن توظيف الحدث بتوظيف الشخصية لأن الحدث لابد أن يقوم به شخص ما أو مجموعة من الأشخاص ، ولكن الشاعر أحيانا يركز على الحدث فى ذاته ويشكل بناءه الشعرى من جزئيات هذا الحدث ، ويسقط أبعاد رؤيته على تفصيلات الحدث ومفرداته . وقد يختار الشاعر حدثا واحدا عاما متكاملا ليجعله اطارا عاما لرؤيته يوظف تفصيلاته توظيفا رمزيا للايحاء بأبعاد رؤيته ، وقد يختار مجموعة من الأحداث المترابطة ـ على أى نحو من أنحاء الترابط ـ بحيث تتآزر على نقل الابعاد المختلفة للرؤية الشعرية .

مثال النمط الأول ما صنعه صلاح عبد الصبور في قصيدته « الخروج » (١٥) التي وظف فيها حادث هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام من مكة الى المدينة توظيفا رمزيا للايحاء برغبته العارمة في الهرب من واقعه الرديء ، ومن اسار المدينة الشريرة ، بل ومن ذاته الموبوءة التي نشأت وترعرعت في اسار هذه المدينة ، هذه الرغبة التي تلح على الشاعر كثيرا ، والتي عبر عنها في قصائد كثيرة بأساليب متعددة . وقد وظف الشاعر كل تفصيلات حدث الهجرة توظيفا ذكيا ، حيث وظف « مكة » و « يثرب » ونوم علي رضي الله عنه في فراش الرسول عليه الصلاة والسلام ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من كفار قريش ، وصحبة أبي بكر رضي الله عنه له في رحلة الهجرة ،واصرار الصديق على فداء الرسول بنفسه حين نزل الى الغار قبله ليطمئن الى خلوه مما يمكن أن يؤذي الرسول عليه السلام من الوحوش أو الهوام ، ثم متابعة سراقة بن مالك الرسول وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمال . وظف عبد الصبور كل هذه التفصيلات ليعبر من خلالها عن ضيقه بواقعه الوبيء ، وتشوقه الى عالم أكثر وضاءة وصفاء . وقد وظف مكة المكرمة — المدينة التي هاجر منها الرسول عليه السلام — لتكون معادلا رمزيا للواقع الموبوء الذي يجد الشاعر في الفرار منه :

أخرج من مدينتي .. من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها .. وتحت الثوب قد حملت سري

وبالمقابل تصبح يثرب « المدينة المنورة » مقابلا رمزيا للواقع الوضيء الذي تهفو نفس الشاعر اليه ، ولكنه لكي يصل الى هذه المدينة لابد أن يتطهر من أدران واقعه الفاسد ، وأن يتخلص من ذاته الشريرة التي شبت في أحضان هذا الواقع المرفوض ، واذن فان القضاء على هذه الذات يصبح هدفا من أهداف هذه الرحلة ، ووسيلة في الوقت ذاته للوصول الى الواقع المضيء المنشود « المدينة المنيرة » ، ولكي يوحي الشاعر هذا البعد من أبعاد رؤيته فانه يوظف بعض تفصيلات حادث الهجرة توظيفا عكسيا ليدل على نقيض دلالته التراثية ، فاذا كان الرسول عليه الصلاة والسلام قد اختار الصديق رضي الله عنه ليصحبه في رحلته ، واذا كان الصديق قد أصر على فداء الرسول بنفسه فان الشاعر لم يتخير أحدا من أصحابه لكي يفديه بنفسه ، لان غايته الاولى من الرحلة هي قتل نفسه والخلاص منها . واذا كان علي كرم الله وجهه قد نام في فراش الرسول ليلة الهجرة ليضلل طالبيه من الكفار فلا يشعرون بخروجه فان الشاعر لم يترك في فراشه أحدا من أصحابه ليضلل طالبيه ، فليس هناك من يطارده سوى ذاته القديمة التي يجد في الفرار منها :

لم أتخير واحدا من الصحاب
لكي يفديني بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم

ولا ينسى الشاعر أن يوظف جزئية متابعة سراقة للرسول عليه السلام وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمال حين أوشك أن يدركهما ، وهو يوظف هذه الجزئية للايحاء بذلك الاحساس الدفين بالندم على قيامه بهذه المغامرة ، وحرصه على أن يختنق هذا الندم بحيث لا يعوق رحلته ، فلا شك أن الشاعر الذي نمت ذاته وترعرعت في ظل هذا الواقع الموبوء يحس بنوع من الارتباط اللاشعوري الحميم بهذا الواقع الذي يجد في الهرب منه ، وبذاته التي يجد في الخلاص منها ، ومن ثم فانه يشعر بلون من الندم الخفي على جده في الفرار من هذا الواقع وهذه الذات ، وربما على قيامه بهذه المغامرة غير المضمونة العاقبة من الأساس ، ولكنه مصر على الخلاص من كل ما يعوق خلاصه من هذا الواقع ، وعلى كل ما يربطه به ، حتى ولو كان صورة من صور الندم على فراقه ، ومن ثم فانه يستغل جزئية متابعة سراقة للرسول وصاحبه ، وسوخ أقدام فرسه في الرمل في التعبير عن هذا البعد من أبعاد رؤيته :

سوخي اذن في الرمل سيقان الندم
لا تتبعيني نحو مهجري ، نشدتك الجحيم

ولما كان خلاص الشاعر من ذاته الموبوءة هو هدف رحلته وغايتها فان موت هذه الذات يصبح معادلا رمزيا لبلوغ الغاية التي ينشدها ، وهي الواقع الوضيء الناصع ، ومن ثم فان الموت بهذا المدلول يصبح معادلا للبعث الذي يمتزج في رؤيا الشاعر بالعيش في المدينة المنيرة :

ان عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم
لو مت عشت ما أشاء في المدينة المنيرة

وقد تلاعب الشاعر تلاعبا بارعا بالدلالة المزدوجة « للمدينة المنيرة » : دلالتها التاريخية باعتبارها دار هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام (المدينة المنورة) ، ودلالتها اللغوية لاشتقاق وصفها من مادة النور ، ولهذا فان الشاعر يتأنق عقب ذلك في تصوير مدى ما تفيض به هذه المدينة من وضاءة وصفاء وطهارة واشراق :

مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتي المنيرة
مدينة الرؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التي تمج ضوءا

وتنتهي القصيدة والشاعر لم يصل الى يقين في قدرته على الوصول الى غاية رحلته ، الى عالم أكثر وضاءة وطهرا ، ومن ثم فان القصيدة تنتهي بهذا التساؤل الداهل الشاك :

هل انت وهم واهم تقطعت به السبل
ام انت حق ؟
أم انت حق ؟

لقد وظف الشاعر مفردات حادث الهجرة تفصيلا بارعا ،وحقق لونا من التآزر والتفاعل الفنى العميق بين هذه المفردات بحيث استطاعت أن تستوعب كل أبعاد رؤيته المتعددة وتعكسها ،وقد رأينا كيف كان توظيفه لبعض هذه العناصر توظيفا طرديا يتماشى مع دلالته التراثية كتوظيفه لمكة ، والمدينة ، وسوخ أقدام فرس قدامة فى الرمل ، على حين كان توظيفه لبعضها الآخر عكسيا بمعنى انه كان يوظفها فى التعبير عن نقيض مدلولها التراثى ، كتوظيفه لصحبة أبى بكر للرسول عليه الصلاة والسلام وحرصه على أن يفديه بنفسه ولنوم على بن ا بى طالب كرم الله وجهه فى فراش الرسول ليلة الهجرة .

وقد استخدم الشاعر تكنيكا بارعا فى توظيف هذا الحدث الجليل بتفصيلاته ، يعد من انضج تكنيكات توظيف المعطيات التراثية ، وهو ذلك التكنيك الذى يوظف فيه الشاعر المعطى التراثى دون ان يصرح به تصريحا مباشرا وانما يجعله كامنا « تحت سطح القصيدة، بحيث يظل للقصيدة مستويان : مستوى مباشر ، وهو التجربة الشخصية ، ومستوى آخر هو التجربة بعد أن تحولت الى تجربة موضوعية عامة هى توق الانسان الى التحرر والحياة فى مدينة النور » (١٦) كما يقول الشاعر نفسه فى حديثه عن هذه التجربة التى وظف فيها تفاصيل هجرة الرسول الكريم فى التعبير عن تجربته الخاصة .

وفى مثل هذه الصورة من صور توظيف التراث تظل المعطيات التراثية حاضرة فى وجدان المتلقى، كخلفية تراثية للتجربة المعاصرة ، خلفية تستدعيها القصيدة دون أن تصرح بها . ويمكن للقارىء أن يقرأ مثل هذه القصيدة ويستمتع بها دون أن يفطن الى هذه الخلفية التراثية الكامنة تحت سطح القصيدة ، فاذا ما اكتشف هذا النبع التراثى السخى الكامن تحت السطح تفجرت فى وجدانه معطيات القصيدة بدلالات جديدة لا حد لغناها وعمقها ورحابتها ، وتضاعفت متعته بالقصيدة نتيجة لهذا الى غير حدود (١٧) .

أما النمط الثانى من أنماط توظيف الحدث التراثى ، وهو ذلك النمط المتمثل فى توظيف مجموعة من الأحداث الجزئية المتفرقة التى تلتقى كلها على الايحاء برؤية واحدة متكاملة فمن نماذجا قول الشاعر يوسف الخطيب فى قصيدة « مطالع جزائرية » (١٨) :

غير انا لم نخض « ذى قار » لم نرجع الى التاريخ فى ثوب الغنيمة

لم نزل ناتى انو شروان بالجزية من ضرع مواشينا العقيمة

نعبد الأصنام فى مكة ، او نلثم كعب اللات فى يوم الوليمه

طارق لم يحرق السفن ، ولم يأت أبو بكر ، ولم ترضع حليمة

فى الأبيات يحاول الشاعر أن يعبر عن عقم الواقع العربى الحالى وهوانه ، فيوظف مجموعه من الاحداث التراثية المختلفة ، كموقعة ذى قار التى انتصر العرب فيها على الفرس ، ولخضوع العرب لكسرى ودفعهم الجزية له ، وكعبادتهم للأصنام وتقبيلهم للات ، وكاحراق طارق بن زيادة لسفنه ، وكمجىء أبى بكر ، وكارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام ، وواضح أن بعض هذه الأحداث ينتمى الى بعض عصور الازدهار العربى ، بينما ينتمى بعضها الآخر الى الوجه الكابى من التاريخ العربى ، ولهذا مزج الشاعر بين التوظيف الطردى والتوظيف العكسى ، فالأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى وظفها توظيفا طرديا يتفق مع دلالتها التراثية ، أما الأحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تاريخنا فقد وظفها توظيفا عكسيا ، لأن هدفه فى النهاية الايحاء بهوان الواقع المعاصر وعقمه ومن ثم وظف طرديا ـ عن طريق الاثبات ـ الأحداث التى تنتمى الى الوجه الكابى من تاريخنا ،كدفع الجزية لانو شروان التى ضاعف الشاعر من فداحة دلالتها الاليمة بأن جعلها « من ضرع مواشينا العقيمة » وليست من سعة ، وكعبادة الأصنام فى مكة ، وكلثم كعب اللات . أما الأحداث التى تنتمى الى الوجه المشرق من تراثنا فقد وظفها الشاعر عكسيا ـ عن طريق النفى ـ مثل خوض معركة ذى قار ، واحراق طارق لسفنه ، ومجىء ابى بكر ، وارضاع حليمة للرسول عليه الصلاة والسلام .

وهكذا استطاع الشاعر عن طريق هذا التكنيك المزدوج أن يوحد ايحاءات هذه الاحداث المتعارضة وأن يجعلها تتآزر على تصوير الفكرة التى يهدف الى تصويرها وهى تفسخ الواقع العربى وهوانه وعقمه .

توظيف النص التراثى :

لعل استعارة النص التراثى من أقدم صور علاقة الشاعر بموروثه فقد عرف الشعر العربى منذ أقدم عصوره صورا عديدة من تضمين الشعراء أشعارهم نصوصا من أسلافهم ، وان كان الشعراء القدامى لم يحاولوا أن يوظفوا هذه النصوص توظيفا فنيا لحمل دلالات غير دلالتها التراثية ، وقصارى ما كانوا يفعلونه بالنسبة لهذه النصوص أن يتصرفوا فى صياغتها مع الاحتفاظ لها بمعناها التراثى الأساسى ، ومن هنا اطلق نقدنا العربى القديم على مثل هذه الصورة من صور علاقة الشاعر بتراثه اسم « السرقات الأدبية » ، وان كانت نظرة نقادنا القدامى الى هذه الظاهرة أكثر تسامحا وسعة أفق مما قد يوحى به المصطلح الذى أطلقوه عليها .

اما الشاعر المعاصر فقد أصبح يوظف النص توظيفا فنيا بحيث يصبح لبنة من بناء قصيدته الحديثة تحمل جزءا من معناها المعاصر ككل المعطيات التراثية التى لجأ الشاعر المعاصر الى توظيفها ، وقد استخدم الشاعر المعاصر ثلاث تكنيكات أساسية فى توظيف النص التراثى فى القصيدة الحديثة ·

التكنيك الأول : أن يستخدم النص كما هو بتمام عبارته ، أو بتعديل طفيف فى العبارة ـ بهدف اخضاعه للوزن ان كان النص نثريا ـ ويسقط على النص ملامح رؤيته المعاصرة ، وذلك حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته والمدلول التراثى لهذا النص ، ومن هذا القبيل ما صنعه عبد الوهاب البياتى فى مقطع « قال طرفة بن العبد »من قصيدة « الى الحجر » (١٩) حيث جعل المقطع كله عبارة عن اربعة أبيات من معلقة طرفة هى قوله :

وما زال تشرابى الخمور ولذتى
وبيعى وانفاقى طريفى ومتلدى

الى ان تحامتنى العشيرة كلها
وافردت افراد البعير المعبد

فان كنت لا تسطيع دفع منيتى
فدعنى أبادرها بما ملكت يدى

كريم يروى نفسه فى حياته
ستعلم ان متنا غدا أينا الصدى

لقد توحد الشاعر تماما بمضمون أبيات طرفة بما تدل عليه من رغبة عارمه فى ممارسة الحياة بكل ملذاتها ، وخوض مغامرتها بجسارة وعدم مبالاة بالعواقب ، والتمرد على المواضعات السائدة مهما كان ثمن ذلك من النبذ والتشريد ، وهكذا كان الشاعر فى معظم فترات حياته حيث تحامته العشيرة كلها وأفرد أفراد البعير المعبد وعاش فى حالة نفى شبه دائم ، وان كان يقينه بأنه الفائز فى هذه المقامرة لم يزايله لحظة · وهكذا وظف الشاعر نص طرفة بتمامه دون أى تحوير ، وأسقط عليه ملامح تجربته المعاصرة شديدة الخصوصية ·

وقد يضطر الشاعر حين يعمد الى توظيف نص نثرى كما هو الى اللجوء الى لون من التقديم والتأخير فى عبارات النص ليستقيم له الوزن ، كما فعل الشاعر أحمد عنتر مصطفى فى مقطع «فقرات باقية من خطبة لأمير المؤمنين على بن أبى طالب يستنفر أهل الكوفة للحرب » من قصيدة « قراءة حرة من كتاب حوار مع شهيد استيقظ مبكرا »(٢٠) حيث وظف الشاعر نصا من احدى خطب الامام على كرم الله وجهه وأسقط عليه دلالات معاصرة تتمثل فى ادانة تقاعس الأمة العربية عن الجهاد فى سبيل تحرير أرضها ودفع الجور الواقع عليها وهو موقف ولع شعراؤنا المعاصرون بالالحاح عليه كثيرا واستغلال معطيات التراث المختلفة فى رفضهم له وادانتهم · يقول الشاعر فى المقطع:

مالى اذا دعوتكم الى الجهاد فى سبيل الله
لذتم بداعى الجبن ، واتخذتم الحياة سترا
تخفون خلفه وجوهكم
تبا لكم ··
يكاد دائما لكم ولا تدبرون
سيف الجور فوقكم وأنتم على السماط
نائمون
تنتقض الاطراف من دياركم ولا تقاومون
ولا ينام عنكم وأنتم فى غفلة ساهون

ويقرر الشاعر فى تعليقه على هذا المقطع أن « هذه الفقرات من خطبة للامام على موجودة بالنص فى « نهج البلاغة » ، وليس لى الا فضل التقديم والتأخير فى الكلمات لاقامة الوزن الشعرى » · ولكن الحقيقة أن تصرف الشاعر فى نص الامام كان اكبر بكثير من مجرد التقديم والتأخير ، حيث حذف وأضاف وحور فى بعض العبارات ، فعبارات الامام التى أخذ عنها الشاعر تقول : «أف لكم،لقد سئمت عتابكم ، أرضيتم بالحياة الدنيا من الآخرة عوضا ؟ وبالذل من العز خلفا ؟ اذا دعوتكم الى جهاد عدوكم دارت أعينكم كأنكم من الموت فى غمرة ، ومن الذهول فى سكرة ·· لبئس لعمر الله سعر نار الحرب أنتم ، تكادون ولا تكيدون ، وتنقص أطرافكم فلا تمتعضون،لا ينام عنكم وأنتم فى غفلة ساهون ، غلب والله المتخاذلون » (٢١)· وواضح مدى ما أدخله الشاعر على عبارات الخطبة من تغيير أكبر من مجرد التقديم والتأخير ، وان كانت عبارات الصيغة التى أوردها الشاعر فى الأبيات تتردد بمضمونها ، وروحها فى كثير من خطب الامام فى نهج البلاغة ، والمهم على أية حال أن الشاعر استطاع أن يسقط رؤيته المعاصرة فى استنفار همة العرب المتقاعسة واستنهاض عزيمتهم الخائرة على عبارات النص دون أن يغير كثيرا فى جوهره أو يفقده روحه وطابعه ·

أما التكنيك الثانى من تكنيكات توظيف النص التراثى فيتمثل فى ادخال تحوير مقصود على النص يتحول به الى نقيض مدلوله التراثى بهدف توليد مفارقة تعبيرية يوظفها الشاعر لادانة وضع معاصر مناقض لمدلول النص التراثى وتكون وظيفة النص التراثى المحور هى تجسيد هذه المفارقة بين مدلوله التراثى ومدلوله المعاصر بعد التحوير · ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر محمد عز الدين المناصرة فى قصيدته « المقهى الرمادى » (٢٢) ، حيث وظف فيها نصين تراثيين ارتبطا فى التراث بمعانى العزيمة الحاسمة على الثأر ، والاصرار الباتر على الكفاح فى سبيل ادراكه ، وهذان النصان هما عبارة امرىء القيس حين بلغه نبأ مقتل أبيه وهو عاكف على معاقرة الخمر « اليوم خمر وغدا أمر » ، وقول ابن أخت تأبط شرا فى قصيدته الطويلة فى رثاء خاله بعد مقتله :

فوراء الثار منى ابن أخت
مصع ، عقدته ما تحل

ونحن نعرف كيف ارتبطت عبارة امرىء القيس بسعيه الدائب الذى استغرق حياته كلها وراء ثار أبيه حتى أدركه وندرك مدى ما يتأجج فى بيت الشاعر الآخر من اصرار عارم ، ولذلك ارتبط النصان فى التراث بهذه المعانى • أما الشاعر المعاصر فقد حور فى النصين ليخرج بهما الى نقيض مدلولهما التراثى ، بهدف توليد مفارقة تعبيرية يدين من خلالها تقاعس العرب عن ادراك ثارهم والسعى وراءه ، يقول :

واقول : « اليوم خمر ، وغدا •• » يا غرباء
اسكتوا يا غرباء
« فوراء الثار منا » خطباء
ووراء الثار منا حكماء

وهكذا استطاع الشاعر بهذا التحوير أن يبرز المفارقة الأليمة بين هذين الموقفين التراثيين فى طلب الثار ، وبين موقف طلاب الثأر العرب المعاصرين ، حيث تحولت العزيمة الباترة فى عبارة امرىء القيس والوعيد الرهيب فى بيت الشاعر الى لون من الجعجعة والخطب الجوفاء التى لاتدرك ثأرا ، والحكمة العاجزة الكسيحة • (٢٣)

أما التكنيك الثالث والأخير من تكنيكات توظيف النص التراثى فيتمثل فى استيحاء النص والاشارة اليه دون التصريح به ، وفى اطار هذا التكنيك يمكن للشاعر أن يتصرف فى النص التراثى بحيث تتعدد امكاناته الايحائية من شاعر الى آخر ، ولننظر كيف استطاع ثلاثة شعراء معاصرين أن يوظفوا نصا تراثيا عن طريق هذا التكنيك لأداء وظائف ايحائية مختلفة ••• والنص هو عبارة معاوية المشهورة « لو كان بينى وبين الناس شعرة ما انقطعت ، لأنهم ان شدوا أرخيت وان أرخوا شددت » •• والشعراء الذين وظفوا هذه العبارة عن طريق استيحائها والاشارة اليها دون التصريح بها هم يوسف الخطيب ، وأمل دنقل ، وأدونيس • يقول يوسف الخطيب فى قصيدته « دمشق والزمن الردىء » (٢٤) •

رباه مات الزرع ، طلع الغوطتين على مهب الريح ، رجع خياشم الطاعون ، وجه الشمس مزقة راية صفراء تبحر فى ظلام الصبح ، من ذاك الشقى على الهجيرة ؟ ام ابو ذر ؟ ويفتون الخليفة فى الحجاز شوارد الفتوى ، وذاك أبو يزيد فى دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام ، يعود يسحبها ، ويشرد فى الصحارى الانبياء وللثعالب من دمشق الحضن. فاحتضنى دهاة الأرض •• الخ »

والشاعر يوظف نص معاوية هنا ليدين من خلاله سياسات بعض الحكام القائمة على تضليل الشعوب والتغرير بهم ، ويدين فى نفس الوقت الشعوب التى تقبل مثل هذه السياسات وتسمح لحكامها أن يتصرفوا فى مصائرها فيشردوا الأنبياء فى الصحارى ويفتحوا أحضان العواصم للثعالب والدهاة ، وقد نجح الشاعر فى أن يدعم وظيفة النص هنا بأن جعل الاشارة اليه فى سياق شعرى يتجه كله الى تكثيف هذا الايحاء •

أما أمل دنقل فقد وظف نص معاوية لهدف ايحائى قريب من الهدف الذى وظف يوسف الخطيب النص له ، وان كان أمل دنقل لم يكتف بادانة سياسة التضليل والخداع ، وانما أعلن الثورة والتمرد عليها ، وعلى كل محاولة لتزييف الحقيقة للشعوب واستغلالها وكبت حرياتها ، يقول الشاعر فى المقطع الذى يحمل عنوان « بيان » من قصيدة « الموت فى الفراش » (٢٥) :

أيها السادة لم يبق انتظار
قد منعنا جزية الصمت لمملوك وعبد
وقطعنا شعرة الوالى ابن هند
ليس ما نخسره الآن سوى الرحلة من مقهى الى مقهى
ومن عار لعار

والنبرة الثائرة المتمردة فى المقطع تطالعنا منذ عنوانه الثورى « بيان » ثم من بقيه الصور فى الأبيات : التعبير عن رفض الصمت المفروض بالامتناع عن دفع جزية الصمت للماليك والعبيد ، واستخدام الفعل الباتر « قطع » فى التعبير عن رفض هذه السياسة المضللة التى ترمز اليها شعرة معاوية ، وفى الكناية عن معاوية بابن هند تحقيرا له ، وهند هى أمه هند بنت عتبة آكلة الأكباد ، فالشاعر هنا مهتم بالتعبير عن رفض هذه السياسة ، بينما اهتم يوسف الخطيب بتصوير هذه السياسة فى ذاتها لادانتها فهناك « أبو يزيد فى دمشق يمد شعرته الوضيعة للطغام •• يعود يسحبها » انها أقرب ما تكون الى الادانة الأخلاقية لمثل هذه السياسة ، ومن ثم استعمل الوصفين « الوضيعة » و « الطغام » لوصف الشعرة ، والجماهير التى تقبلها وتتعامل معها • أما هنا فقطع ـ فى اسلوب موجز باتر ـ لهذه الشعرة ، ووصفه لمعاوية بأنه وال وليس خليفة كل هذا يكثف نبرة التمرد والثورة فى الأبيات •• وهكذا تنوع ايحاء النص فى النموذجين رغم تقارب السياق الشعورى فى النموذجين •



أما أدونيس فقد وظف نص معاوية للايحاء بدلالة مختلفة تماما عن الدلالة التى وظف يوسف الخطيب وأمل دنقل النص للايحاء بها ، فهو يوظف النص للايحاء بالقدرة الخارقة على مجابهة أعتى الظروف وأقساها ، وتذليلها والسيطرة عليها فالشعرة تعكس سياسة معاوية الحكيمة ، التى تستطيع قراءة الرياح ، وتشييد الملك على تفجر البركان وزفير الامواج وتيه الزمن بين الاعصار والربان • يقول أدونيس فى مقطع «مرآة لمعاوية» من قصيدة مرايا للممثل المستور » (٢٦) :

شعرة تقرا الرياح وتبنى ملكها في تفجر البركان
فى زفير الامواج والزمن الهائم بين الاعصار والربان

وهكذا يسر هذا التكنيك للشعراء الثلاثة أن يوظفوا النص الواحد لاداء مجموعة من الوظائف الايحائيه المختلفة وفق مقتضيات السياق الشعورى والنفسى الذى وظف كل منهم النص فى اطاره •

بقى أن نشير الى انه توجد فى نتاجنا الشعرى الحديث بعض صور استخدام النص التراثى بشكل أقرب ما يكون الى « التضمين » ، حيث يحمل النص فى القصيدة دلالته التراثية لا يتعداها •• ولا شك ان استخدام النص على هذا النحو لا ينتمى الى ظاهرة توظيف التراث بالمعنى الفنى •

توظيف المعجم التراثى :

من المعطيات التراثية التى لجأ شعراؤنا الى توظيفها « المعجم التراثى » فقد وظفوا انماطا من هذا المعجم بهدف اثارة الجو الشعورى والنفسى الذى ارتبط به ، فحين ترغب شاعرة كنازك الملائكة فى استثارة فطرة الاعتزاز بكل ما هو عربى ، وبعث العنفوان العربى وايقاظ الكبرياء العربية تلجأ الى توظيف معجم القصيدة الجاهلية بكل ما ارتبط بمفردات هذا المعجم من اعتزاز برموز الطبيعة العربية الى حد التقديس فتقول فى قصيدتها « أغنية للأطلال العربية » (٢٧) :

من الجزع ، من قلب سقط اللوى
ووادى الغمار ، وبرقة ثهمد
ومن ربع نعم عفته الرياح
واقفر من اهله ، وتبدد
ومن طلل فى الجزيرة أقوى
ومازال منبع عطر وعسجد
تعالت هتافات ماض عريق
يعيش الخلود بجفن مسهد

نجد الشاعرة فى هذا المقطع ـ الذى يمثل النغمة الاساسية فى القصيدة كلها وبقية المقاطع بمثابة تنويعات شعورية عليه ـ توظف معجم القصيدة الجاهلية توظيفا ، بارعا ، بل انها توظف هذا المعجم منذ مطلع القصيدة ذاته « أغنية للأطلال العربية » ، ثم تتوالى عبر أبيات المقطع مفردات معجم القصيدة الجاهلية بما تشيعه من جو الاعتزاز بالانتماء العربى ، والوله برموز الطبيعة العربية ، فالجزع ، وسقط اللوى ووادى الغمار وبرقة ثهمد ، وربع نعم الذى عفته الرياح ، وأقفر من أهله ، والطلل الذى أقوى فى الجزيرة •• كل هذه مفردات أصيلة فى معجم القصيدة الجاهلية ، الشاعرة توظف هذا المعجم لتستثير أولا فى وجدان المتلقى مشاعر الاعتزاز بالانتماء العربى ، وتقديس الرموز العربية التى تمثلها مفردات هذا المعجم ، ثم لتستثير ثانيا فى وجدان هذا المتلقى ما ارتبط بهذا المعجم من قيم الاباء والنجدة والعنفوان ورفض الضيم والهوان ثم لتستنهض من وراء هذا كله عزيمة الانسان العربى لنجدة هذه المعالم التى (مالا مستها قديما سوى قبلات الديم » بعد أن دنستها الأقدام الغريبة ووقفت بها الشاعرة حزينة تتساءل « أين الهوادج؟ أين الحداء ؟ وأين الخيم ؟ » ولكن هذه الديار تستعجم ، « وتغرق فى صمتها لا تجيب » ، وحين تستبكى الشاعرة الديار لا يرد عليها الا السكون الرهيب ، اذ ان :

مسارح آرامها دنستها
خطى الوافد الاجنبى المريب
وارض نزار وبكر ووائل
خطوا على تربها تل ابيب

ولنلاحظ أن الديم ، والهوادج والحداء والخيم ومسارح الآرام ، ونزار وبكر ووائل كلها بدورها أيضا مفردات أصيلة من معجم القصيدة الجاهلية ارتبطت دائما بمعانى العزة والنجدة والكبرياء وكيف انتهى بها الامر الى أن تدنسها أقدام الغاصبين الاجانب •

ان القصيدة وقفة عصرية على الاطلال، ولكن الاطلال هنا ليست اطلال الديار ، وانما هى اطلال العزة العربية السليبة ، وقد وظفت الشاعرة مفردات معجم القصيدة الجاهلية ببراعة كبيرة للايحاء بهذا المعنى ، ولاثارة مشاعر الاعتزاز بالرموز العربية ، واستنهاض العزيمة العربية لرد الكبرياء السليب الى هذه الرموز •

ومن أنماط المعجم التراثى التى ولع شعراؤنا المعاصرون بتوظيفها فى قصائدهم «المعجم الصوفى» للتعبير عن مغامراتهم الشعرية التى يرون ان ثمة ارتباطا كبيرا بين طبيعتها وطبيعة التجربة الصوفية ، فالشاعر يستغرق فى تجربته الشعرية استغراق الصوفى فى تجربته الصوفية ، ولذلك فان شعراءنا كثيرا ما يستخدمون مفردات المعجم الصوفى لتصوير أبعاد مغامراتهم الشعرية ، ومن الشعراء الذين تفشى فى شعرهم استخدام المعجم الصوفى « أدونيس » ، وصلاح عبد الصبور ، وغيرهما من الشعراء ، ويندر أن نجد شاعرا من من شعرائنا المعاصرين لم يقابل بين مغامرته مع الشعر وتجربة الصوفى فى الوصول الى الله ، ولم يستخدم بالتالى مفردات المعجم الصوفى فى نقل

ملامح مغامرته الشعرية ، ومن النماذج الجيدة لتوظيف المعجم الصوفى قصيدة « مقامة تجليات السفر والمجىء الى حضرة المحبوب » للشاعر محمد أبو دومة وهو واحد من شعرائنا الشباب الذين يمارسون عملية توظيف التراث فى نتاجهم الشعرى بشغف واع ـ وهذه القصيدة واحدة من أربع قصائد أطلق عليها اسم « مقامات الرحيل فى مقل الغربة الجاحظية » وأعطى لكل قصيدة منها عنوانا خاصا ، وقصيدة « مقامة تجليات السفر والمجىء الى حضرة المحبوب » (٢٨) قسمها الشاعر الى عدة مقاطع أعطى كل مقطع منها عنوانا مستمدا من المعجم الصوفى ، فالمقطع الأول عنوانه « الحال ، والثانى عنوانه « الصحو الأول » والثالث عنوانه « الصحو الثانى » والرابع عنوانه « الصحو الثالث » والأخير عنوانه « عود الى الحال » وهذه العناوين كلها مستمدة كما هو واضح ـ مثل عنوان القصيدة ذاته ـ من المعجم الصوفى ٠

ويبدأ المقطع الأول « الحال » على النحو التالى :

غارق فى العشق ، منجذب لمحبوبى بخيط القلب ، منسلب بمد العين ، موثوق بهدب جلالة الاشراق ، منسلخ عن المحسوس والملموس ، أطفو فوق دائرة السلوك أذوب ، لا أدرى حدود الحد ، حتى يرجع الايقاظ تكوينى فيبدأ من جديد مدرج التقريب ، اصبح مثلما امسيت مبتليا بصهد الوجد ، محترقا بلذته الى حد التبخر ، آه من هول الصبابة (يا من كابد الأشواق) ٠٠ الخ

فمفردات المعجم الصوفى هى سدى هذا المقطع ولحنته ، وقد أضفى استخدام هذا المعجم جوا صوفيا على القصيدة شديد الصفاء والشفافية يكاد يجعل من هذا المحبوب الذى يتغنى به الشاعر معنى تجريديا شفافا مجردا عن كل تجسد مادى، وان كان الشاعر قد ركز على تأثير هذا الحب على ذاته أكثر من تركيزه على بيان طبيعة المحبوب،وقد استطاع أن يتسامى بهذا الحب الى درجة الحب الالهى عن طريق توظيفه للمعجم الصوفى ٠

وقد حاول بعض شعرائنا توظيف المعجم النحوى ولكن محاولتهم لم تلق نجاحا يذكر لأنها كانت أقرب الى ان تكون مغامرة شكلية خالصة منها الى ان تكون محاولة جادة لتوظيف معطى تراثى لنقل مضمون معاصر ، وكان صنيعهم شبيها بصنيع بعض شعراء العصر العباسى عندما حاولوا أن يزينوا أشعارهم ببعض مصطلحات العلوم ٠ ومن هذا القبيل ما صنعه الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد فى قصيدة له بعنوان « مسائل فى الاعراب » (٢٩) والقصيدة تتالف من اربع مسائل حاول الشاعر فيها أن يخضع المصطلح النحوى لحمل مضمون معاصر ، فيقول فى « مسالة رقم ١ » :

هذا عصر اللحن

من يجرؤ أن ينصب نعتا مقطوعا لعذاب العالم

ويقول فى « مسألة رقم ٢ » :

حضورنا مبتدا

تجاوز انكسارنا ٠٠ مبتدأ

مسألة انتصارنا ٠٠ مبتدأ

وكلها تبحث عن خبر

ولعل آثار التكلف واضحة فى المحاولة لا تحتاج الى بيان ٠

توظيف القالب التراثى :

من بين المعطيات التراثية التى لجأ شعراؤنا المعاصرون الى توظيفها بعض القوالب الفنية التراثية التى انقرض معظمها من أدبنا العربى كقالب «المقامة» و « القصة على لسان الحيوان والطير » و «الحكاية الشعبية » و «التوقيع» ٠ وكل هذه قوالب أدبية عرفها أدبنا العربى فى بعض عصوره وقد انقرضت أو كادت فى العصر الحديث ولكن شاعرنا المعاصر عاد يحيى هذه القوالب ويوظفها توظيفا فنيا جديدا على الرغم من أن هذه القوالب فى جملتها كانت فى الأصل قوالب نثرية ٠

المقامة :

حاول بعض الشعراء توظيف قالب « المقامة » كاطار فنى لرؤيتهم المعاصرة ، ومن النماذج الناجحة فى هذا المجال قصيدة «مقامه الى بديع الزمان» (٣٠) للشاعر معين بسيسو ، التى يدين فيها المفتين والمستشارين المنافقين الذين يتملقون السلطة ويصدرون لها من الفتاوى ما يتفق مع نزواتها ويبررون لها سقطاتها وأخطاءها ٠٠٠ وقد وظف الشاعر معطيات قالب المقامة توظيفا بارعا فى ادانة هذا الصنف من البشر ، وادانة السلطان الذى يسمح لهم بالتكالب على بلاطه كالهوام ٠٠٠ وهو يبدأ القصيدة بسلسلة من الرواة عميقة الايحاء بفساد هذا الجو الذى تدور فيه الأحداث وعفنه ٠٠ يقول :

حدثنى وراق فى الكوفة عن خمار فى البصرة

عن قاض فى بغدان

عن سائس خيل السلطان

عن جارية ، عن أحد الخصيان

وبعد أن يذكر الراوى هذا السند العميق الدلاله يبدأ فى ذكر الحكاية ، وملخصها أن السلطان سأل من فى مجلسه ذات يوم عن « من يقعى خلف الباب من الفقهاء من الشراح» ٠ ولنتأمل مرة أخرى براعة لغة الشاعر فى تحقير هذا الصنف من الناس الذى يقبل أن يجعل من نفسه مفتى ضلال لنزوات السلطان ، ان محل هؤلاء ليس مجلس السلطان وانما هم « خلف الباب » وهم لا ينتظرون وانما « يقعون » كما تقعى الكلاب ٠ ويعدد له الحاضرون أسماء من بالباب من المفتين وتكون الأسماء بدورها عميقة الدلالة :

مولانا .. فى بابك عبدك وأواء النطاح
وهنالك عبدك خفاش بن غراب
والشيخ الواثق بالله بن مضيق
صاحب ألف طريق وطريق
تسلكه الزنديقة والزنديق

ويقع اختيار السلطان على وأواء النطاح ، فى « انزلق الشيخ من الباب وبرك أمام السلطان » ، ويسأله السلطان فى الأمر الذى أحزبه وهو انه كان قد اتسم لاحدى جواريه أن يبيت عندها ولكن ضلت قدمه وأصبح ليجد نفسه متمددا فى ذنبه فى حجرة أحد الغلمان . وتكون فتوى وأواء بأن ليس على مولانا السلطان جناح ، لأن القسمة غلبت والعبرة بالنية لا أين تسير القدمان ، وأن الذنب على الجارية لأنها لو كانت وضعت على باب مخدعها مصباحا ما ضلت قدما السلطان ، ويختم وأواء فتواه بالعبارة المأثورة فى ختام كل فتوى « والله أعلم » ولكن بعد أن يحورها ـ او يحورها الشاعر على لسانه ـ لتصبح « **والله تعالى أعلم والسلطات وخازن بيت المال** » .

وهكذا استطاع الشاعر أن يوظف قالب المقامة بكل معطياته للايحاء بفكرة ليس هناك ما هو أقدر على الايحاء بها من هذا القالب التراثى المهجور .

وقد رأينا منذ قليل كيف وظف شاعر آخر ـ وهو الشاعر محمد أبو دومة ـ قالب المقامة بطريقة أخرى فى أربع قصائد تحمل عنوان « مقامات الرحيل فى مقل الغربة الجاحظية » .

القصة على لسان الحيوان والطير :

وهذا قالب أدبى عرفه أدبنا العربى ـ نثره وشعره ـ منذ ترجم ابن المقفع كتاب « كليلة ودمنة » عن الفارسية ، وظل من القوالب الشائعة فى الشعر حتى عهد قريب ، وقد انقرض هذا القالب أو كاد بعد موت شوقى ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفه رمزيا لا لتجسيد حكمة عامة او موعظة أخلاقية أو اجتماعية كما كانت وظيفة هذا القالب لدى من استخدموه منذ ابن المقفع حتى شوقى ، وانما للتعبير الفنى عن رؤية شعرية خاصة وعصرية ، وان كان أغلب هذه المحاولات ما زال يحمل بصمات من طبيعة استخدامه التقليدى فى تشخيص الحكمة أو الموعظة .

ومن النماذج التى استخدمت هذا القالب قصيدة « الثعبان وهياكل الرماد » (٣١) للشاعر حبيب صادق ، والشاعر يعبر فى هذه القصيدة ـ فى قالب قصة على لسان الحيوان والطير ـ عن فجيعته فى المؤسسات السياسية العربية التى كانت تدل بقوتها وسطوتها قبل نكسة ١٩٦٧ ، فلما تعرضت للاختبار الأليم فى ١٩٦٧ تكشفت عن هياكل منهارة من الرماد . والرموز فى هذه القصيدة على قدر واضح من السذاجة والسطحية تقترب بالقصيدة كثيرا من طبيعة تشخيص الحكمة او الموعظة فى موروث القصة على لسان الحيوان والطير. فالثعبان فى القصيدة يرمز بالطبع الى العدو . وهياكل الرماد هى المؤسسات التى عرت النكسة حقيقتها ، كما رمز الى ضحايا النكسة بأفراخ الحمام ... وان كان الشاعر فيما وراء سذاجة الرموز قد نجح فى أن يدعم بناء القصيدة بمجموعة من الصور الشعرية الموحية استطاعت أن تستر بعض ما فى رموزها من سذاجة ، فالثعبان فى القصيدة يغزو حديقة الاطفال ويقتل العصفور فى سريره ، ثم يغزو حديقة الحمام ويلتهم الأفراخ فى اعشاشها من قبل أن تنام ، وهذا الثعبان :

حين غزا الحديقة الملتفة الأغصان
على دوالى الوهم والزنابق الزجاج
وذبح العصفور والحمائم الصغار

. . . .

لم يجد الأبواب ، لم يعثر على سياج
تهاوت الأبراج من عليائها .. تهاوت الأبراج
وانكشف الستار عن هياكل الرماد
عن كاهن من خزف ، **وسادن من قار**

وهكذا استطاعت الصور الشعرية أن تنتشل القصيدة من وهدة السطحية والمباشرة التى كادت سذاجة رموز القصة على لسان الحيوان فيها تنحدر بها اليها .

الحكاية الشعبية :

وهذا قالب آخر شاع فى تراثنا الفولكلورى وخاصة فى « ألف ليلة وليلة » ثم فى التراث الفولكلورى الشفاهى . ومحاولات توظيف قالب الحكاية الشعبية فى شعرنا الحديث كثيرة ومتنوعة ومن نماذجها الناجحة قصيدة لنزار قبانى بعنوان « المجد للضفائر الطويلة » (٣٢) وظف فيها قالب الحكاية الشعبية توظيفا ناجحا ليعبر عن خلود الشعر والجمال فى مواجهة عسف السلطة الباغية ، وقد حرص الشاعر على توظيف كل المعطيات التقليدية لهذا القالب : الأبطال التقليديين للحكاية الشعبية (الخليفة ، وابنته الجميلة ، وخطابها من الملوك والأمراء) . والمكان التقليدى الأثير للحكاية الشعبية (بغداد) والأحداث التقليدية (توافد الخطاب من الملوك والأمراء على الخليفة لخطبة ابنته ، واغراقهم لها بالهدايا الثمينة ، ثم رفضها لهم ، وايثارها لشاعر فقير عليهم كان يلقى على شرفتها كل مساء وردة جميلة ، وكلمة جميلة) . وأخيرا الصيغ اللغوية التقليدية للحكاية الشعبية (وكان فى بغداد يا حبيبتى فى سالف الازمان . تقول شهر زاد) والشاعر يوظف كل هذه العناصر ليعبر عن انتصار الفن والجمال فى النهاية لأن الخليفة يغضب لايثار ابنته الشاعر الفقير على الملوك والأمراء فيأمر بقص جدائلها الطويلة الصفراء كسنابل الذهب ، ويسود البلاد حزن وجدب ، ويستمر الخليفة فى بغيه

فيرصد جائزة لمن يأتي برأس الشاعر ، ويطلق الجنود ليحرقوا جميع ما في القصر من ورود ، وكل ما في مدن العراق من ضفائر ٠٠ الى هنا والقصيدة تسير على قالب « الحكاية الشعبية » وتستخدم كل تكنيكاتها ، ولكن الشاعر لا يلبث أن يتدخل في الختام تدخلا مباشرا لينهي الحكاية وفق ما يريد – لا ما يريد للفن – بحتمية انتصار الفن والجمال وزوال البغي والطغيان :

سيمسح الزمان يا حبيبتي خليفة الزمان
وتنتهي حياته كأي بهلوان
فالمجد يا أميرتي الجميلة
يا من بعينيها غفا طيران اخضران
يظل للضفائر الطويلة
والكلمة الجميلة

ولا شك أن تدخل الشاعر هنا قد أفسد كثيرا من القيمة الايحائية لتوظيف عنصر الحكاية الشعبية حيث فرض على الحكاية نهاية مفتعلة غير نابعة من الأحداث وتطورها الطبيعي ٠

التوقيع :

والتوقيع قالب أدبي تراثي شاع في كتابات الخلفاء والحكام الى عمالهم وولاتهم ، وهو عبارة عن عبارة موجزة مركزة تلخص أمر الخليفة أو توجيهه الى عامله وتوجز المعاني الكثيرة في كلمات قليلة ولذلك فالتوقيع يتمتع بقيمة ايحائية عالية ٠

وقد حاول بعض شعرائنا أن يوظف هذا القالب لاستيعاب بعض رؤاهم الشعرية ذات الطبيعة الخاصة ، والتي تحتاج الى لون من التركيز التعبيري الشديد ، ومن الشعراء الذين وظفوا هذا القالب الشاعر محمد عز الدين المناصرة في قصيدة بعنوان « توقيعات » (٣٣) ٠ وهو يقدم للقصيدة بعبارة نثرية يقول فيها « كان الخلفاء في العصر العباسي يرسلون الى ولاة الاقاليم رسائل على هيئة برقيات أسموها « توقيعات » ٠ والقصيدة مجموعة من الرؤى الجزئية التي تكاد تكون مستقلة حيث لا يربطها الى بعضها شعوريا الا كونها كلها معاناة لبعض الهموم القومية المختلفة ذات الطابع الانتقادي ، وكلها تأخذ الطابع البرقي المركز ٠ فالتوقيعة الأولى مثلا تقول :

ورجعت من المنفى في كفي خف حنين
حين وصلت الى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفين

وتقول التوقيعة الثانية :

انت أمير ٠٠ وأنا أمير
فمن يقود هذا الجحفل الكبير ؟!

وهكذا تتوالى الرؤى مركزة ومقتضبة ، ومنفصلة بعضها عن بعض ، وحاملة كل خصائص «التوقيع» من تركيز في العبارة ، وتلخيص للفكرة العامة في ألفاظ قليلة ٠

توظيف المعطيات البلاغية والموسيقية :

من المعطيات التراثية التي حاول الشعراء العرب المعاصرون أن يوظفوها توظيفا فنيا في قصائدهم الحديثة بعض فنون البديع كالجناس والترصيع وغيرهما ، وقد نجحوا الى حد كبير في توظيف هذه المعطيات توظيفا جماليا وايحائيا ، وفجروا فيها قيما تعبيرية وجمالية جديدة ، رد اليها بعض اعتبارها الفني ، ورد عنها البعض ما لازمها من سمعة سيئة ٠

الجناس : والجناس صورة من الصور البديعية سيئة الطالع ، وسبب ذلك اسراف الشعراء في عصور التكلف في استخدامها مما ألقى عليها ظلا ثقيلا من سوء السمعة ، ولكن بعض شعرائنا المعاصرين حاولوا توظيفها توظيفا جديدا يثرون به الجانب الموسيقي في القصيدة ليصبح بذاته عنصرا ايحائيا بارعا ، ومن قبيل هذا ما صنعه الشاعر أمل دنقل في قصيدته « صلاة » (٣٤) ، حيث وظف فيه الجناس بشكل مكثف لاشاعة جو موسيقي خاص في القصيدة ، يقول مثلا في أحد المقاطع :

« تفردت وحدك باليسر ، ان اليمين لفي الخسر ، أما اليسار ففي العسر ، الا الذين يماشون ، الا الذين يعيشون يحشبون في الصحف المشتراة العيون فيعشون ، الا الذين يشون ، والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت » ٠

فنراه يستخدم الجناس الناقص باسراف مقصود ، حيث جانس أولا بين اليسر ، والخسر ، والعسر ، ثم جانس بين يماشون ويعيشون ويحشون ويعشون ويشون ويوشون ٠٠ وقد أضفى هذا التراكم المقصود للجناس في المقطع جوا موسيقيا مكثفا ، بحيث لا يشعر القارىء بأي لون من المبالغة – رغم أن الشاعر أسرف في استخدام الجناس كما لم يسرف أشد الشعراء في عصور التكلف اسرافا – لأن الشاعر نجح في توظيفه تعبيريا بنفس القدر الذي نجح به في توظيفه موسيقيا ٠

الترصيع : والترصيع فن بديعي موسيقي آخر يقوم على اغناء موسيقى البيت بمجموعة من القوافي الداخلية تدعم ايقاع القافية الأساسية كما في قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكلة ، خود مبتلة
صفراء رعبلة ، في منصب سنم

وقد وظف شعراؤنا المعاصرون نفس المعطى التراثي في القصيدة الحرة المدورة لاغناء العنصر الموسيقي فيها ، وتعويض ما تفقده بالتدوير من قيم موسيقية مثل تعدد القوافي والوقفات في

نهايات الأبيات فى القصائد غير المدورة ، وكثيرا ما ينوع استخدام الترصيع فى القصيدة الحرة المدورة الايقاع الاساسى للقصيدة الى مجموعة من الايقاعات التى تربطها بالايقاع الأساسى صلة عروضية ، ومن النماذج الناجحة لتوظيف الترصيع على هذاالنحو قصيدة بعنوان «خاتمة» (٣٥) تتالف من ثلاثةابيات اثنان منهامدوران وقد وظف الشاعر « الترصيع » توظيفا بارعا فى البيتين المدورين بحيث أغنى ايقاعهما بمجموعة من القوافى الداخلية عوضت غياب الوقع المتكرر للقافية الأصلية ، كما نوع فى ايقاع البيتين بحيث تحول الايقاع من وزن الرمل ـ الذى وحدته « فاعلاتن » ـ وهو ايقاع القصيدة الأساسى الى وزن الهزج ـ الذى وحدته « مفاعيلن » ـ وهو شريك الرمل فى دائرته العروضية « المجتلب » أو الى وزن الرجز الذى وحدته « مستفعلن » وهو الشريك الثالث للرمل والهزج فى دائرتهما العروضية ٠ يقول الشاعر فى البيت الأول :

آه من يوقف فى صدرى الطواحين ؟!

ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟!

ومن يقتل اطفالى المساكين ؟!

لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء خدامين مابونين ، قوادين ٠٠ الخ ٠

والبيت طويل يتالف من أكثر من اربعين تفعيلة ، وقد استطاع الشاعر بتوظيفه للترصيع ـ ن يثرى البيت بمجموعة من القوافى الداخلية فى « الطواحين » و « السكاكين » و « المساكين » و « قوادين » ٠٠ الخ ، كما استطاع من ناحية أخرى أن ينوع ايقاع البيت الرملى ويتحول به الى ايقاع هزجى فيما بعد السطر ، وذلك بتقسيمه البيت الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الهزجى ، وقد كتب كل صيغة على سطر مستقل ليبرز ايقاعها ولكنها كلها أجزاء من بيت واحد رملى ، ولو أننا قرأناها متتابعة على النحو التالى « آه من يوقف فى صدرى الطواحين ؟ ومن ينزع من قلبى السكاكين ؟ ومن يقتل أولادى المساكين ؟ ٠٠ الخ » بدون توقف على نهاية كل صيغة لارتد ايقاع البيت الى بحره الأساسى الرمل

وفى البيت الثانى يوظف الشاعر الترصيع لنفس الغرض ولكنه ينوع ايقاع البيت هذه المرة الى الرجز شريك الرمل والهزج فى دائرتهما العروضية « المجتلب » ٠ فيقول :

انها الأرض التى ما وعد الله بها
من خرجوا من صلبها
وانغرسوا فى تربها
وانطرحوا فى حبها
مستشهدين
فادخلوها بسلام آمنين

نجد الترصيع يثرى البيت أولا بمجموعة من القوافى الداخلية فى « بها » و « صلبها » و « تربها » و « حبها » تعوض غياب القافية الأساسية المتكررة ، كما نجده ينوع الايقاع ، ويتحول به ابتداء من السطر الثانى الى وزن الرجز حيث انقسم البيت بالترصيع الى مجموعة من الصيغ ذات الايقاع الرجزى ـ الذى وحدته « مستفعلن » ـ وقد كتب الشاعر كل صيغة على سطر مستقل لابراز ايقاعها الرجزى ، وقافيتها الداخلية ، ولكننا لو ضممنا هذه السطور الى السطر الأول لعاد ايقاع البيت من جديد الى وزنه الأساسى « الرمل » ٠

هكذا استطاع الشاعر بمهارة واقتدار أن يوظف هذا المعطى البديعى التراثى المهجور لأداء وظائف موسيقية وجمالية باهرة ٠

وبعد : ٠٠

فلعل هذا المسح السريع لمظاهر توظيف التراث العربى فى شعرنا المعاصر يوضح مدى غنى هذا التراث ، وقدرته على الاستجابة للحاجات الروحية والجمالية للأمة فى كل عصر من ناحية ، ويوضح مدى ما يمكن للشاعر المجدد الأصيل أن يضفيه على تراثه من غنى وجدة ، وما يفجر فيه من طاقات وقدرات على استيعاب التجارب الروحية والفكرية فى كل العصور من ناحية ثانية ٠

وأخيرا لعل هذا المسح السريع لظاهرة توظيف التراث فى شعرنا المعاصر يستطيع أن يغرى نقادنا ودارسينا بمزيد من الاهتمام بهذه الظاهرة ودراستها وتقويمها بقدر اكبر من التوسع والتعمق ٠

والله من وراء القصد ٠

هوامش

(١) د٠ على عشرى زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، الشركة العامة للنشر والتوزيع والاعلان ٠ طرابلس ٠ ليبيا ١٩٧٨ ٠ ص ١٨ ٠

(٢) فى كتاب « استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر » درس الكاتب توظيف معطى واحد من المعطيات التراثية وهو « الشخصية »

(٣) د٠ عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ٠ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ٠ القاهرة ١٩٦٧ ص ٣٠٧

(٤) القصيدة الثانية من مجموعة قصائد بعنوان « رحيل فى المدن الجوفاء » ٠ مجلة « مواقف » البيروتية ٠ العدد الخامس ٠ تموز ـ آب ١٩٦٩ ٠ ص ١٠٥ ـ ١٠٧

(٥) انظر : استدعاء الشخصيات التراثية ٠ ص ١٦٦ ـ ١٧٠

(٦) ديوان «كلمات لا تموت» ٠ دار العلم للملايين ٠ بيروت ١٩٦٠ ٠ ص ٩١

(٧) ديوان خليل حاوى ٠ دار العودة ٠ بيروت ١٩٧٢ ٠ ص ١٩١ ـ ٢٧٢

(٨) السابق ٠ ص ٩

(٩) انظر : د٠ على عشرى زايد : وجه السندباد فى شعر خليل حاوى ٠ مجلة « الشعر » العدد الحادى عشر ٠ يوليو ١٩٧٨ ص ٥٨ ٠ وأيضا : استدعاء الشخصيات

(١٠) الزهور (الملحق الأدبى لمجلة الهلال) ٠ شعر ٠ بيروت ١٩٦١ ص ١٣ ـ ٣٨

(١١) « أغانى مهيار الدمشقى » ط ١ ـ دار مجلة يناير ١٩٧٣ ٠ ص ١٨

(١٢) ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٩ ٠ ص ١٢١

(١٣) ديوان « النار والكلمات » ٠ دار الكاتب العربى ٠ بيروت ١٩٦٤ ٠ ص ١٥٥

(١٤) ديوان « أقول لكم » ٠ ط ٣ ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٩ ٠ ص ٤٩

(١٥) ديوان « أحلام الفارس القديم » ٠ ط ١ ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٤ ٠ ص ٦٩

(١٦) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ٠ دار العودة ٠ بيروت ١٩٦٩ ٠ ص ١٠٢ ـ ١٠٣

(١٧) انظر : د٠ على عشرى زايد ٠ وجوه تراثية فى شعرنا المعاصر ٠ مجلة « الكاتب » العدد ١٦٨ ٠ مارس ١٩٧٥ ٠ ص ٥٤ ، و : استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٨٣

(١٨) ديوان « واحة الجحيم » ٠ ط ١ ٠ دار الطليعة ٠ بيروت ١٩٦٤ ٠ ص ١١٦

(١٩) ديوان « الموت فى الحياة » ٠ دار العودة ٠ بيروت ١٩٧١ ٠ ص ٩٤

(٢٠) مجلة « الآداب » البيروتية ٠ مايو ١٩٧٢ ٠ ص ٣٥

(٢١) نهج البلاغة ٠ طبعة دار الشعب ٠ القاهرة ١٩٦٨ ٠ ص ٦٠ ـ ٦١

(٢٢) ديوان « يا عنب الخليل » دار العودة ٠ بيروت ١٩٧٠ ٠ ص ٣٨

(٢٣) انظر : د٠ على عشرى زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ٠ مكتبة دار العلوم ١٩٧٨ ص ١٥٩

(٢٤) ديوان « واحة الجحيم » ٠ ص ٥٧ ٠ وتعد هذه القصيدة من المحاولات الاول فى مجال شعرنا الحر التى لجأت الى أسلوب « التدوير » الموسيقى قبل أن يصبح التدوير فى القصيدة الحرة ظاهرة شديدة الشيوع كما هو الآن

(٢٥) ديوان « تعليق على ما حدث » ٠ دار العودة ٠ بيروت ١٩٧١ ٠ ص ٨٩

(٢٦) ديوان « المسرح والمرايا » ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٨ ٠ ص ٢٢٣

(٢٧) ديوان « شجرة القمر » دار العلم للملايين ٠ بيروت ، ومكتبة النهضة ٠ بغداد ١٩٦٨ ٠ ص ٦٤

(٢٨) ديوان « السفر فى أنهار الظمأ » ٠ الهيئة المصرية العامة للكتاب ٠ القاهرة ١٩٧٩ ٠ ص ٥٥

(٢٩) ديوان « خيمة على مشارف الأربعين » ـ وزارة الاعلام العراقية ٠ بغداد ١٩٧١ ٠ ص ٣٩

(٣٠) ديوان « الأشجار تموت واقفة » دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٦ ص ٨٧ ٠

(٣١) ديوان « فصول لم تتم » ٠ دار الآداب ٠ بيروت ١٩٦٩ ٠ ص ٧

(٣٢) ديوان « الرسم بالكلمات » ٠ ط ٢ ٠ منشورات نزار قبانى ٠ بيروت ١٩٦٧ ٠ ص ٨٤ ٠

(٣٣) ديوان «الخروج من البحر الميت» ٠ دار العودة ٠ بيروت ٠ ص ٣٦

(٣٤) ديوان « المهد الآتى » ٠ دار العودة ٠ بيروت ـ ١٩٧٥ ٠ ص ٧

(٣٥) السابق ٠ ص ٩٣

الدكتور صلاح فضل

تجربة نقدية

إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل

١ ـ ١ • تتراءى فى افق النقد العربى بعض الظواهر الايجابية الحديثة استجابة للتطور السريع الذى لحق مناهج التحليل الأدبى فى العالم ، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل الا اذا اعتمدت على روح التجريب العلمى والتجربة الادبية فى نفس الوقت. فالعملية النقدية ليست تطبيقا آليا لمنهج مرسوم ، ولا تنظيما عقليا لمقدمات تحددت نتائجها سلفا ، ولا تبريرا مزينا لأحكام تعسفية • وانما هى مغامرة محسوبة ، ومحاولة منظمة لاكتشاف عالم النص الادبى والقوانين التى تحكم حركته . اذا كان النقد القديم قد استطاع فى كثير من الأحيان أن يتعرف بذكاء على الوحدات المكونة للاعمال الادبية وبدرس طبيعة العناصر الماثلة فيها فانه كان غالبا ما يقف عند هذا الحد ، لا يتجاوزه الا بمقدار ما تتيح له مقولاته الفلسفية واحكامه الخلقية من تعميم معمى، أما النقدالحديث فهو حريص على ان يجعل تعرفه على الوحدات قائما على اساس محاولة اكتشاف النموذج الذى ينتظمها والانساق العليا التى تندرج فيها .

٢ ـ ١ • وقد شاعت بين النقاد المحدثين مقـولة فحواها ان ما يعنيهم فى النص الشعرى ليس على وجه التحديد ما يقوله هذا النص ، وانما الطريقة التى يقوله بها ، اى انهم لا يبحثون عن معنى الشعر وانما عن شكله ، واحسب ان فى هذا اساءة لطرح المشكلة ، اذ ان دلالة اى نص شعرى ليست فى معنى افتراضى مسبق له ، وانما هى محصلة مجمعة لكل وسائله الاشارية والمجازية وتكنيكه فى التعبير والرمز • من هنا تصبح طريقة القول جزءا جوهريا وعنصراً مكونا للقول ذاته • وتصبح دلالة الشعر الكاملة معادلة فحسب للقصيدة ذاتها ، وليس بوسع اى ناقد حينئذ ان يبسطها او يشرحها ، لأنه يحول بنيتها ويفك تكوينها دون ان يعيد تركيبه • وتظل مهمة القراءة النقدية الوحيدة هى تتبع كيفية انتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها بالتعرف على هذه الابنية وتحديد رموزها لادراك كيفية قيامها بوظائفها السيميولوجية . وهى قراءة توصف أحيانا بانها السنية او لغوية لكنها فى حقيقة الامر تتجاوز المدى اللغوى ، اذ تحاول احتضان النص بالنفاذ الى بعض أبعاده الاشارية والرمزية فى مستوى خاص ، وهى لا تستنفد كل اجراءاتها فى نص واحد ولا تكرر معالجتها له ، بل هى قادرة على ان تجرب فى

كل مستوى الاجراء الذى يبرز خواصه ، ويبوح بسر تركيبه ، مما يبرز جانبا من الدلالة قابلا للتكاثر والتعدد .

٣ ــ أ . واذا كان البحث عن بنية الشعر انما هو فى حقيقته بحث عن أهم العناصر التى تميزه عن النثر ، فقد استطاع بعض النقاد فى عصور متتالية ان يلمحوا طرفا من هذه العناصر، لكن طموح الناقد الحديث ينصب ــ كما قلنا ــ على اكتشاف النظام الذى يكمن فى لغة الشعر ، فقد قيل مثلا ان الكلام العادى يتبخر فى الهواء ويفقد كينونته حالما يتمثل المستمع فكرته ويستوعب ما يقوله : **أما الشعر فهو ينزع الى ان يحمل المستمع على اعادة تكوينه فى ذاكرته بنفس الطريقة التى نظم بها، اى انه يحثنا على التذكر الذى لا يقتصر على الفكرة العامة ولا يقف عند المشاعر المبثوثة ، بل يشمل نسق العبارة وكيفية تكوينها .**

ولهذا فقد أدرك الأقدمون أن اللجوء الى النظم ــ بما يحقق من بعض شروط الشعر ــ يعينهم على حفظ المعارف والعلوم ، كما ادركوا أن خلود الشعر فى ذاكرة الأجيال المتتالية التى تقوم بدور المصفاة مقياس يمكن الاعتماد عليه لمعرفة قيمة النصوص واقدار الشعراء . وأياما كان الأمر فقد اتضح أن تحليل الخواص المميزة لأنماط الصيغ الشعرية ضرورى لاكتشاف شاعريتها ووصفها بدقة علمية ، وهى أنماط بالغة الكثافة متعددة المستويات ، مما يجعل العثور على النماذج التى تشرح تركيبها عملية تند عن بحث واحد ، وتجهد الدراسات المعاصرة فى اللغات المختلفة للوصول الى المبادىء الأساسية التى تضمن سلامة المنهج وصواب خطواته مهما كانت قصيرة أو متواضعة .

٤ ــ ١ . وسوف نختبر فى قراءتنا لشعر أمل دنقل فى دواوينه الأربعة أكثر من اجراء تحليلى ، لا لعدم كفاية كل منها على حدة ، وانما لاتاحة الفرصة لعرض النص على محكات نقدية متعددة فى الظاهر ، وتجربة قراءته بطرق متنوعة لنتبين مدى توافقها وتخالفها ، وامكانية تكاملها فى نهاية الأمر ، دون استبعاد اية احتمالات اخرى فى التحليل يمكن أن تضىء جوانب مازالت فى الظل من مستوياته المختلفة ، بل اننا على يقين من ان هذه المحاولة الأولى فى الاقتراب من شعر أمل دنقل لا تفض شفرته ولا زالت بعيدة عن الاحاطة بكل مكوناته ، لكنها تزعم فحسب تأسيس الخط والاشارة الى النهج ، وهى تتكىء ــ للامانة ــ على فكرتين اساسيتين من النقدى البنيوى الجديث . احداهما ترى ان انتاج الدلالة فى الشعر يقوم على **الصراع بين البنية القصصية والغنائية ، على اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقى وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالى ، وسوف نوضح المقصود بذلك** على التوالى ، لكن هذه التجربة تقترح تعديل النموذج السابق الذى قدمه الناقد الفرنسى « **جريماس** » ليتلاءم مع طبيعة المادة المدروسة كما سنرى . اما الفكرة الثانية فمؤداها أن التزاوج هو الذى يكشف عن «**ميكانيزم**» النص الشعرى ، وهو يتمثل فى بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية فى مواقع متعادلة من القصيدة مما يكفل انتاج دلالتها وضمان وحدتها ، وهى مستقاة من كتاب « **ليفين** » الشهير عن ابنية الشعر بتصرف يسير .

٥ ــ ١ . وقبل ان نمضى فى متابعة هاتين الفكرتين ينبغى لنا ان نوضح بعض المصطلحات الواردة فيهما حتى تكون على بينة من الأمر ، ففى تكوين اى جملة لغوية يعمد المتحدث او الكاتب الى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل ، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبا، عملية اختيار العناصر وعملية تاليفها فى منظومة لغوية ؛ اما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها ان تتبادل موقعها ، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير الى علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما . أما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير الى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب . وعندما تنتقل هذه المحاور الى دراسة الشعر فان مفهومها لا ينبغى ان يقف عند هذا الحد اللغوى البسيط ، بل يمكن له ان يمتد ليشمل عدة مستويات ، فمحور الاستبدال قد يتمثل فى تقديرى فى الجوانب التالية :

(أ) **احالة الدلالة على الجانب الصوتى** الموسيقى عن طريق ما عن يسمى بالايحاء المنبثق اساسا من تحول الصوت الى معنى ، فيصبح وقع الكلمة موسيقيا هو مناط ايقاعها الدلالى :

(ب) استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمة اخرى من نسق مختلف ، فيفجأ المتلقى ويصدمه ولو لم يتولد عن ذلك مجاز من نوع ما، انه ضم المخالف وكسر المتصاحب ؟

(ج) نبذ المستوى العادى للتعبير المباشر واقتناص الصور المجسمة باعتبار كل صورة بديلا رمزيا عن جملة نثرية او اكثر قد تؤدى

بشكل ما طرفا من مفهومها وان لم تؤد على الاطلاق دلالتها .

كما ان أشكال الحركة السياقية تتدرج فى البساطة والتعقيد على النحو التالى :

(أ) أبسط اشكالها ان تعتمد على حدث متكىء بدوره على خلفيه زمنية متتالية . وتمضى فى اشباعها للتوالى المتدرج لهذا الحدث على نحو قصصى بسيط ، ويلاحظ أن هذا ايضا أفقر الأشكال .

(ب) لكن الغالب ان تتالف من حركات مختلفة ، تعتمد على تكنيك المشاهد المتباعدة نسبيا ، وان كان يحكمها ايقاع واضح ، وهدف مركزى متبلور بضمن اتساق تاليفها .

(ج) وقد لا تتضح وحدة هذا الايقاع حتى مع التامل العقلى ، وتترك للتاثير الناجم عنها بشكل مبهم ، ولذا كان صحيحا انه كلما دقت الصلة بين المشاهد ارتفع مستوى الأداء ، الا ان ذلك مشروط بالوصول الى حافة الابهام دون الوقوع فى قبضتها ، فتوظيف ذكاء القارىء ضرورى ، لكن تعجيزه محبط وسلبى .

٦ ـ ١ . ويمكننا ان نلتقط طرف الخيط من النموذج الذى قدمه « جريماس » لمستوى المضمون المعادل لمستوى التعبير عنده على النحو التالى :

قصصية		بنية نثرية		مستوى سطحى
استبدالية	=	بنية صوتية	=	مستوى عميق

فنجرى عليه بعض التعديلات التى تتلاءم مع مادتنا فى هذا البحث ليصبح هكذا :

درامية		مستوى نثرى		بنية سطحية
استبدالية	=	مستوى الصوت مستوى التوافق	=	بنية عميقة

مستوى الصورة

٧ ـ ١ . فاذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات ، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم اخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وتقطع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ الى احشائه بدلا من الانزلاق على سطحه ، اذا كان هذا ما حدث فى الفن السياقى الأول وهو القصة . فان الشعر عندما يتكىء نسبيا على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجا ولا بسيطا ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بل يحاول الافادة من تقنية القصة الحديثة بعرض أحداث متقطعة متوازية متباعدة فى أحيان كثيرة ، وعرض بعض المقدمات دون نتائج ، أو تركيز صور تدغم النتائج دون التعرض لتفصيلات مسبقة ، حتى ليكاد قارئه يلهث وراءه وهو يريد ان يعرف ماذا حدث ، دون ان يفارقه شعور من دخل الى صالة السينما متأخرا ويود ان يسأل جارته الحسناء عما فاته حتى يتابع ما يرى . فالقصيدة الحديثة اذن منعمة بهذا الروح القلق ، لا تمضى فى سرد رتيب منظم ، ولا تلتزم خطا واحدا ، ولا تبدأ حكاية من اولها الى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقى ، بل تجزىء وتشتت ، وتتجمع فيها مستويات عدة ، وتلعب الصورة المفردة المنتزعة من مجال غريب عن النمط المكرور دورا فذا فى هذا العدد ، اذ يتم بها الانتقال الى مستوى آخر دون ربط منطقى واضح ، كما نرى فى نماذج عديدة من شعر امل دنقل تتكاثف بدرجة اشد فى مجموعته الأخيرة « **العهد الآتى** » .

٨ ـ ١ . ومع ان كلا من النسق القصصى والدرامى يعتمد فى الدرجة الأولى على عنصر التتابع السببى المتكىء بدوره على خلفية زمنية تضبط حركته ، وهما نتيجة لذلك ينتميان بالضرورة الى المحور السياقى ، الا ان الفرق الجوهرى بينهما هو طبيعة العلاقة بين الوحدات المتتابعة فبينما يكفى فى النسق القصصى أن يتم هذا التتابع بأبسط الأشكال ويمتد من الصدفة الى الضرورة نجد النسق الدرامى يخضع فى تتابعه لعوامل اشد تداخلا وتكثيفا ، فهو يعتمد على الصراع بتفاعلاته وتبادلاته ، ولذلك يصبح اقرب الى المحور الاستبدالى من النسق القصصى واكثر التحاما بالخواص الشعرية الاصيلة . ولعل هذا يفسر لنا ظاهرة بقاء المسرح الشعرى فى الأدب العالمى حتى الآن بينما اختفت القصة الشعرية أو كادت منه ، **اذ أن زواج الدراما بالشعر اشد تكافؤا واكثر عونا على تحقق جوهر كل منهما فى وحدة تبرز خواصهما الوظيفية ، لهذا كان علينا ان نعدل النموذج السابق ونلتمس النسق الدرامى فى بنية الشعر بدلا من النسق القصصى ، حاصة اذا اخذنا فى الاعتبار ان المادة المدروسة نفسها هى التى ترشح لهذا التعديل وتعززه** ، ويكفى للتدليل على ذلك ان نشير من قبيل سبق الحوادث الى أن « عينة عشوائية » ـ وهى القصيدتان الأولى والثانية « بكائية ليلية » و « كلمات أسبارتاكوس الأخيره » من مجموعه أمل دنقل الأولى تثبت ان الحدث فيهما لا يتدرج زمنيا على مستوى واحد ، بل تتعدد الأصوات والمولتف بين الراوى والآخر او الآخرين بشكل درامى واضح ، اذ يمثل الصراع بين المناضل الشهيد والراوى القعيد بؤرة الرصد فى البكائية ، حيث ينتهى الموقف بالاول الى ان ينكفىء فى صحراء النقب .. « **يفرز فيها شفتيه .. وهى لا ترد قبلة .. لفيه** » بينما

يحاول الثانى تبرير عاره بالتساؤل المتردد « **اسأل ان كانت هنا الرصاصة الأولى .. ام أنها هناك** » فينتقل بذلك الصراع بين الطرفين الى داخل الطرف الثانى ويظل محتدما دون حل اخير . وكذلك تقدم «**كلمات اسبارتاكوس**» عدة حركات تتراوح بين مونولوج أولى فى المزج الاول ، وحوار مع امثاله فى المزج الثانى ، ومع عدوه القيصر فى الثالث ، ثم عود بالحكمة الأخيرة الى الأقران فى المزج الرابع ، فالعلاقة بين هذه الحركات لا تعتمد على مجرد التتابع وان كانت تؤدى الى نمو الموقف وتفجيره ، بل تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى تتبلور من خلاله الدلالة الكاملة للنص وتصبح الدعوة الملحاحة الأخيرة :

« **وان رأيتم طفلى الذى تركته على ذراعها بلا ذراع فعلموه الانحناء .. علموه الانحناء .. علموه الانحناء** »

مفعمة بالسخرية والمرارة ولذة التمرد ، وداعية على التحديد الى عكس قولها المباشر .

(٢)

١ ـ ٢ . وبقراءة دواوين امل دنقل الاربعة الصادرة حتى الآن وهى « **البكاء بين يدى زرقاء اليمامه ـ ١٩٦٩** » و « **تعليق على ما حدث ـ ١٩٧١** » و « **مقتل القمر ـ ١٩٧٤** » و « **العهد الآتى ـ ١٩٧٥** » تبين لنا على ضوء المبادىء السالفة أن النموذج الغالب على شعره ، سواء على مستوى كل ديوان على حده ، أو على مستوى القصيدة ذاتها ، هو اقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر مافى المحورين الاستبدالى والسياقى من عناصر متكافئه ، وتوظفهما فى خلق صراع حى بين البنيه الدرامية والبنية الغنائية ، هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعره ، ويتيح لها مستواها من الاداءالناجح او القاصر ، ونستطيع عن طريق تتبع مفجرات الصراع بين هاتين البنيتين فى شعره أن نكتشف طبيعة الصورة عنده ، وان نرى تنامى قدرته الشعرية بمقدار ما يحقق من تزاوج بين هذين المحورين . ويساعدنا فى ذلك أن نستفيد من فكرة التزاوج التى تمثل بدورها ضفيرة من عناصر مكررة صوتيا ودلاليا للكشف عن النمط البنيوى لشعره ، والذى يصل الى ذروته فى مجموعة العهد الآتى ، اذ تقوم كلها على نسق استبدالى متلبس بمحور سياقى منتظم كما سنشير فيما بعد .

٢ ـ ٢ . ولعل ابرز المفاعلات الدرامية فى شعر أمل دنقل مايمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع باشكالهما المختلفة . فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة فى آن واحد أو بين الحاضر والماضى التاريخى . اما التقاطع فان احدالطرفين فيه لا يحل محل الآخر مثل التبادل ، بل يتعامد عليه ويقيم معه لشكالية متشابكة . وهو بدوره قد يتمثل فى جزئيات تصويرية أو فى لوحات كاملة يتم نسجها فى ضفيرة متقاطعة ، وحسبنا ان نشير الى عدة قصائد من ديوان « **تعليق على ما حدث** » كنماذج عشوائية لهذه الأنماط . وسوف نجتزىء فقرات منها للتمثيل لكل حالة مرجئين اجراء تحليل مطول لقصائد كاملة لمرحلة تالية فى البحث . ففى قصيدة « **فقرات من كتاب الموت** » نقرأ ما يلى :

كل صباح ..
افتح الصنبور فى ارهاق
مغتسلا فى مائه الرقراق .
فيسقط الماء على يدى .. دما !

...

وعندما..
أجلس للطعام مرغما :
ابصر فى دوائر الاطباق
جماجما .. جماجما ..
مفغورة الأفواه والأحداق !!

فالتبادل بين الماء والطعام من جانب ، والدم والجماجم من جانب آخر ، وكلها ماثلة فى لحظة آنية هو الذى يفجر الصراع الدرامى بين مستويات الحياة اللاهية والواعية فى الموقف الشعرى . ويتكرر نفس النمط فى الفقرات التالية من القصيدة بين الراس المعتدل والمذياع المعادل لقنينة الخمر ، وبين الشرطى الممثل للعدل والنزاهة افتراضا واعتماده على الرشوة واللاشرعية واقعا وممارسة . وتلعب القافية بايقاعها الغنائى ومفارقاتها المفاجئة عندما تأتى داخلية مثل « وعندما » بعد « دما » فى الفقرة السابقة ، تلعب دورا هاما فى تكثيف المستوى الدرامى بما تحمله من بساطة ظاهرية تخفى وراءها مأساة تبدل الحياة وحلول نقيضها العدمى محلها .

٣ ـ ٢ . وقد يقوم التبادل بين الحاضر والماضى التاريخى ، على أساس من التعادل الرمزى كما نرى فى القصيدة التى تتلو ذلك فى نفس الديوان «**الحداد يليق بقطر الندى**» وهى اسماء بنت خمراويه بن أحمد بن طولون التى زوجها ابوها من الخليفة المعتضد العباسى .

وتبدأ القصيدة بكلمات الجوقة :

قطر الندى .. يا خال
مهر بلا خيال
.. ..
قطر الندى .. يا عين
اميرة الوجهين

وتقيم تعادلا تبادليا بين خمارويه الحاكم المترف الذى قتله غلمانه وهو فى فراشه وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوى وبين الحكام الذين ضيعوا مصر فى النكسة ، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوى برمز العالم العربى وهو الخليفة . كما يؤدى الأسر الى الحيلولة دون اتمام هذا الالتحام . ويصبح فك الأسر مرهونا بتغيير الواقع اللاهى الغافل ، ويفجر هذا التبادل بين الماضى والحاضر دراما النكسة الموجعة على مستوى الشعر .

٤ ــ ٢ . اما تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها فنشهد بعض انماطه فى نفس هذه القصائد ، فى مثل قوله من القصيدة الاولى :

توقفنى المراة ..
فى استنادها المثير
على عمود الضوء :
(كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »
تملأ خلف ظهرها العمودا !)

فالتعامد بين هذين الطرفين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر مما يعادله أو يشبهه وانما يقوم على نوع من تنافى التجاور ، اذ يستحيل تقاطعهما الى مولد الصراع الدرامى . ويستمر نفس هذا النمط بتقاطع المراة الداعية ونظراتها مع عينى الشهيد ، وتقاطع الربيع مع الخريف والمحبوب مع الحرمان والانتظار المستلب فى بقية القصيدة .

ويعتمد التقاطع المركب بين الفقرات الكبرى على التقابل الايقاعى بين الجوقة والصوت كما فى القصيده الثانية ، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويريا فى قوله :

جوقة :

قطر الندى .. يا مصر
قطر الندى .. فى الأسر

الصوت والجوقة :

كان (خمراويه) راقدا على بحيرة الزئبق
فمن ترى ينقذ هذه الاميرة المغلولة ؟
فى نومة القيلولة
فمن ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟
من يا ترى ينقذها
بالسيف .. او بالحيلة ؟

ويظل تعدد الأصوات ، المتلبس فى أحيان كثيرة بالتنوع الموسيقى من وسائل شاعرنا فى تحريك قصائده على محور سياقى درامى متفجر ، قد يصل أحيانا الى مشارف الاطار المسرحى كما فى قصيدة « **أيلول** » من ديوان « **البكاء ..** » حيث يتم استثمار الشكل المكتوب فى توزيع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية ، ويحشد اكبر قدر من العوامل الدرامية فى تقسيم الصفحة الى نهرين ، احدهما وهو العريض للصوت والآخر للجوقة ، ويحتاج القارىء الى دربة خاصة كى يكتشف الطريقة التى ينبغى له ان يتابع بها السطور ، فهو أمام نصين فى لحظة واحدة ، واختلاف الايقاع والراوى والتكوين الداخلى لكل منهما هو الذى يجعل التكامل الدلالى بينهما يتم على مستوى البنية العميقة بتاثير التقاطع المكانى والزمانى بين تلك العناصر المركبة .

٥ ــ ٢ . وكلما تالفت القصيدة من مجموعة من الحركات . وامكن تعانق المستويين : الاستبدالى والسياقى فيها حققت على ما يبدو اكبر قدر من قوه الأداء الشعرى ، لانها تحدث حينئذ هذا التماس المنتج للبنية العميقة ، اما اذا سارت على نمط سياقى بسيط او تخلصت تماما منه فانها لا تنجح حينئذ فى الوصول الى هذا المستوى ، ويكفى ان نضرب امثلة موجزة على ذلك بقصائد يستطيع القارىء مراجعتها للتاكد من هذا المبدأ دون حاجة لذكر نصوصها ، ففى « **صفحات من كتاب الصيف والشتاء** » يتم توزيع الأدوار على ثلاث حركات متباعدة فى الظاهر ، لكنها تمثل فى حقيقة الامر مثلثا متكاملا ، وهى ادوار الحمامة المفزعة والساق الصناعية والموج الناطح . فالحمامة معادل السلام المستحيل فى جميع الاحوال ، فعندما تحط على تمثال نهضة مصر ــ وهو تجسيم الماضى العامر بالعراقة ــ يزعجها بوق طائش من الحاضر القلق ، فاذا حطت على قبة الجامعة استنفرتها دقات الزمن اللاهب ، وعلى راس الجسر يصبح الجندى ناطورا يذكرنا بنواطير مصر التى نامت عند المتنبى ، ولا يبقى أمام الحمامه الا ان تنشد الموت حتى تظفر بالسكينة ! اما الساق الصناعية فهى الحركة الثانية التى تجسد استحالة الحب ، وتقدم مجموعه من المقابلات الرمزية الدالة تنمى الحركة الاولى ، مثل تعليق السترة على المشجب المقابل للتعلات والاعذار المرفوضة ، والرجفة أمام الكتاب التى توازى الخوف من التاريخ ، ورفض الصبية لحبه المقابل لرفض الارض شرب دمه ، ولا تستريح هذه الحركة الثانية الا بالانتقال الى التى تليها ويمثلها الموج الناطح الذى لا يكف عن صراعه اليائس مع الصخور تجسيدا للعزم على قهر المستحيل كقرار عميق اخير . وفى « **حكاية المدينة الفضية** » يتحقق قدر كبير من الشعر عن طريق التداخل ــ لا بين المستوى الاستبدالى والسياقى فحسب ــ وانما عن طريق الاختلاف النوعى فى المكونات التى يتالف منها السياق . فبينما يجرى بعضها ــ او يمكن أن يسرى ــ على نمط الواقع القريب ، مثل الشاعر الذى يحمل قلمه محل قلبه ، وأصابعه الخمس مرايا تعكس سريرته

ويطرق باب مدينة غير مسحورة طالبا للفيء فينكفيء على العشب فى حلم طويل يتهدج بكاء وفضولا امام الباب البخيل ، اذا به يغيب فى حلم أسطورى يبتلع ويوظف « **موتيفة** » شهر زاد القديمة فتلتقطه مركبة الاميرة ، وتدخله المدينة ، تكن السياف يخيره فى الصباح بين حد السيف والهروب من الباب ، فيرتمى مرة اخرى بين النفايات خارج الأسوار . ومن امثلة ضعف الجديلة التى تتحدث عنها قصيدة « تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات » اذ يتقمص دور الكاهن القديم الذى كان يقول ؟

امرتهم امرى بمنعرج اللوى

فلم يستبينو الرشد الا ضحى الغد

ويقيم « **مونتاجا** » من اربعة مشاهد وخاتمة لكنها مشاهد غير تصويرية ، اذ ينتهى كل منها بنتيجة تقريرية مباشرة تضعف الطبيعة الاستبداليه للتعبير الشعرى وتطفىء المشهد . فنجد انفسنا امام طوابير تمر فى عيد الفطر والجلاء : فتهتف النساء فى النوافذ انبهارا ـ لاحظ « تهتف » بدل « تزغرد » وهو بديل ادنى واكثر خطابية ، وابعد عن الفرحه الانثوية العضوية ـ وبطبيعة الحال فان هذه الطوابير « لا تصنع انتصارا » ولاحظ ثانية ان هذه الجملة الغنائية الأخيرة تشى بحضور نزار قبانى الصريح . وكذلك قصيدة « فصل من قصة حب » اذ تخضع بشدة ـ حتى فى عنوانها ـ لنموذج البنية السطحية القصصى ، دون ان تخرج عنه الا فى أمرين :

احدهما : بعض اللفتات الاستعارية اللامعة من مثل :

ـ وجسمها خارج من محارة البحر ...
مندى باللآلىء الصغير .

ـ لا نهدها ـ اليمامة التى تهم بانطلاقها ..

ـ عارية ـ الا من الحب ـ تروح وتجىء ..

وثانيهما : يتمثل فى محاولة الامساك بالمعنى

المبهم . بما شدها اليه مما لا يسهل تسميته

الا عن طريق التمثيل والاجتهاد والمجازى :

لكنه شىء بها .. كانه اليتيم .. كانه الفرار

كانما نحن الغريق والحطام الخشبى

تمسك بى فى لحظة احتراقها ..

ولولا هذان العنصران الاستبداليان لسقطت القصيدة فى حماة النثر وهى تحاول ان تكون شعرا .

٦ ـ ٢ . وبوسعنا اذ وصلنا لهذه المرحلة فى استكشاف البنية الاساسية لشعر أمل دنقل ان نقدم قراءة نقدية لاحدى قصائد ديوانه الأول ، وبالرغم من اننا لا نعتمد على التحليل التاريخى ، ولا نبغى التماس مراحل تطور الشاعر ، فلهذا منهج آخر ، فانه يجدر بنا ان نشير الى ان نفس المقياس الذى نتخذه لقراءة الشعر يدلنا على ان مجموعة « **العهد الآتى** » الأخيرة تمثل نقلة ناضجة تتكشف فيها وسائل الشاعر فى الأداء وتتلاحم جديلته بقوة ، على ما سنبين بايجاز فيما بعد . اما القصيدة التى نختبرها الآن فهى « **الحزن لا يعرف القراءة** » . ونود أن نوضح منذ البداية أن الحزن لا يعنينا كحالة نفسية يكابدها هذا الكائن المحدد القائل للكلمات ، وانما يعنينا كحالة شعرية ماثلة فيها بعد أن يجتهد الشاعر فى التقاطها وتحويلها من شىء عام الى تجسيدات خاصة متعينة ، وهو اذ يدرك استعصاءها وتأبيها على البوح وعدم اعترافها بالقراءة ـ يتعرض لفضها وقول مالا يقال ، وهذا هو تحدى الشعر الدائم وركوبه المستحيل ، فيأخذ فى عرض مجموعة من الحركات الداخلية بمعادلاتها الرمزية ، مركزا فى كل حركة على لقطة استبدالية أو مشهد درامى سياقى ، وعلى القارىء أن يقوم بدوره فى التماس الخيط الناسج لهذا الشتات ، فالمشهد الأولى يحكى :

تأكلنى دوائر الغبار

ادور فى طاحونة الصمت ، اذوب فى مكانى المختار

شيئا فشيئا .. يختفى وجهى وراء الأقنعة

اعمدة البرق التى تطل من نوافذ القطار

كانها سرب أوز اسود الاعناق

يطلق فى سكينتى صرخته المروعة

ويختفى .. متابعا رحلته مع التيار !

فشىء من جوهر الحزن يتجسد فى هذا المشهد الذى يعتمد على المفارقة بين الثبات الموهوم والحركة السالبة ، حيث تصبح سكينة الشاعر الظاهرية ودوران العالم من حوله المولد الرئيسى لحالته ، ويعكس بناء الصور هذا الاحتكاك بشكل قوى ، فدوائر الغبار التى يظن بها الثبات والسكون هى التى تتحرك لتأكله ، والصمت بما يحمله من ركود يصبح طاحونته الدائرة ، والبقاء فى المكان المختار بما يعد به من استقرار هو الذى يذيبه .. فاذا اختفى وراء أقنعة العالم ومشاهده أصبح مثل المسافر المتحرك الثابت معا ، اذ تلفه دوامة التغير والصيرورة الاليمة ، ولا يكاد الشاعر يصل فى تمثله الحالة الشعرية الى هذا المدى حتى يقع على الصورة الأم التى ترمز لكل مكابدته وتختزل معادلة مشهده « اعمدة البرق كسرب اوز صارخ » فيشبع بها توقه الاستبدالى وينهى بها المشهد . لكنه اذ ينتقل للمشهد التالى يقفز بشكل مفاجىء ـ وهذا ناجم من التحام المحورين عنده ـ مما يضطره الى وضع ابياته بين قوسين تعبيراً عن اعترافه بغرابة ما يأتى كأنه اعتراض مقحم على السياق :

ذكرياته ..

(صوتك كان ؟

أم نعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين

هذا الذى يشبك قلبى خاتما .. تحت نعومة القفاز

حتى اذا اغتسلت ــ فى نهاية السهرة ــ من لزوجة الألفاظ ..

تخبئينه على نافذة الحمام .. يستعيد ويسترد الزمن الضائع بين الصورتين ؟)

وتكنيك هذا المشهد يعتمد على التورية ، فهو يقول شيئا ويومىء لشىء آخر ، واذا كان ما يحكيه سياقيا عن قصص الحب المكرور مألوفا فان ملامح استحضاره التصويرى تغربه وتشعره ، فالحب الذى يروى عنه ــ مع انه حب بالكلمات ــ الا انه بديل قوى عن حب الجنس وايماء له ، فنعاس الشهوة الماكر ما بين انفراج الشفتين تصوير جنسى واضح يقوم فيه اللفظ مكان الفعل ، حتى ليقتضى الاغتسال ــ فى نهاية السهرة ــ من لزوجة .. الكلمات ، ويصبح القلب ــ مثل الخاتم المخلوع ــ موضوعا على نافذة الحمام يجتر ذكرياته وزمنه الضائع ، اما الحزن الكامن فى هذا المشهد فهو ــ على ما يبدو ــ وليد نفس هذه المبادلة التى تضع الكلمة الشعرية الأليمة مكان الفعل الحيوى البهيج ، ويحاول الشاعر ان يدعم التأثير الغنائى للمقطع المدود بتراوح القافية الصريحة (الشفتين : الصورتين) والضمنية اعتمادا على عادات النطق الصوتية التى تسوى بين الزاى والظاء فى (القفاز : الألفاظ) .

اما المشهد الثالث فيقترب من منطقة التعميم ، ويتراخى فيه العصب السياقى الدرامى مما يحمل الشاعر على استثارة بعض الإيقاعات الناجمة عن التكرار والاجتهاد فى التصوير الجزئى المشتت حتى يقع فى نهاية الأمر على طرفى خيط قصصى آخر :

توقفى أيتها الأشرطة البيضاء

فقد نرى الخيط الذى خلفه الثعبان فوق الصحراء

وقد نرى عظام من ماتوا من الظمأ

وقد نرى .. وقد نرى ..

لكنما الأشياء ..

يدب فيها نبضات الوحش ، نبضها المكبوت

تذرو على وجهى دقيق دفئها

ومزقا من ورقات التوت .

تشرع فى العيون صولجانها المكسو بالصدأ

وفى المقاهى ترفع الصوت ، وتحكى عن فضائح البيوت

ــ فى آخر العمر تصير الأذن عادة ..

سلة مهملات .

فنلاحظ فى هذا المقطع تحولا من النموذج الباقى الى النموذج الاستبدالى بالتوقف عن النص ، والاعتماد على شحذ الايقاعات الغنائية والتصويرية . فتكرار الفقرات **(فقد نرى .. وقد نرى .. وقد نرى)** والانتظام فى استخدام القافية ، سواء كانت الفا ممدودة مثل **(بيضاء : صحراء ، أشياء)** أو قريبة منها **(الظمأ : الصدأ)** أو تاء تسبقها واو المد **(مكبوت : توت : بيوت)** او تلك القافية الاخيرة التى تكاد تجمع بينهما **(مهملات)** كل ذلك يدعم الجانب الغنائى فى المقطع . كما يجتهد الشاعر فى تكوين صور جزئية قوية لافتة مثل « تذرو على وجهى **دقيق دفئها »** و **« مزقا من ورقات التوت »** بما فيها من استثارات يومية وانسانية ، ويختم المقطع بتلك الصورة الغريبة عن الأذن التى تتحول فى آخر العمر الى **« سلة مهملات »** فيسترد بذلك شيئا من الحزن المبدد وسط التعميمات التاريخية والكونية المبعثرة .

فاذا التقط طرف الخيط القصصى مرة اخرى بفضل **«المقاهى»** استطاع ان يورد هذا المشهد الدرامى الرابع الذى يعادل فى خصوصيته المشهد الثانى فيوضع بين قوسين .

(جوارب السيدة المرتخية

كانت تثير السخرية

وهى تسير فى الطريق .

وحين شدتها تمزقت ..

فانفجر الضحك ، وورات وجهها مستخذية

وهكذا أسقطها الصائد فى شباك سيارته المفتوحة

فارتبكت وهى تسوى شعرها الطليق

وأشرقت بالبسمات الباكية

ويكتسب هذا المشهد قوة درامية ناجمة عن اكتماله ووضوح دلالته من خلال التوتر الماثل فى أطرافه المتعددة ، لكنه توتر قصصى لا شعرى فكم تناول الأدباء والشعراء من قبل مشكلة سقوط المرأة المحتاجة ، ويجتهد شاعرنا فى اختيار رموزه الدالة الخاصة ، فالجوارب المرتخية معادل للفقر ، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع مع الفقراء ، وشدها هو الجهد الذى يبذلونه للارتقاء ، لكنه جهد مقضى عليه بالفشل ــ لا نعرف لماذا ؟ فيؤدى للتمزق ، وتفاقم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الاخفاق ، والخزى مداه . اما الصياد فهو المنقذ المدمر ــ لاحظ قرب هذه الصورة من قصص الأطفال المنظومة ــ والارتباك علامة الحيرة فى سلوك هذا الطريق وتنازع القيم ، والبسمة المختلطة بالبكاء ــ اقرأ « شرقت » بدل « اشرقت » ــ تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معا انتقاما دراميا مفعما

بالمتعة والألم • ويتضح من هذه الترجمة النثرية للمقطوعة مدى تناسق الحلقات المكونة للسياق وقرب معادلاتها الرمزية ، مما يجعلها اشد ارتباطا بالمجال السياقى ، ويجعل تمثلنا لها روائيا لا شعريا ، وقد ساعد على ذلك تثلم حده التوتر الاستبدالى فيها • لكن مجيئها بعد الفقرة السابقة يقيم نوعا من التوازن والحوار بين المحورين تكسب به القصيدة فى جملتها الكبرى توترا أرقى ودلالة أكمل ، وتصب هذه الفقرة بسهولة فى تيار الحزن العام وان كانت أيسر فى القراءة من غيرها ، فالحزن فيها مفهوم لكنه غير مبرر •

ويأتى المشهد الخامس اكثر استبدالية ليجدل مع ما سبقه لحمة القصيدة ، فيقدم فلذات من قصص مبتورة ، بعضها مشدود بأوتار حية الى المشاهد السابقة ، وبعضها استئناف قوى لتصوير حالة اللامبالاة والعبث المولدة للحزن الحقيقى • لكن الشاعر قد لا يعرف متى يسكت ، ولعل هذا ناجم من تأثره بثقل الموروث التقليدى ، فنراه يصر على خاتمة مباشرة صريحة فى وقعها الاخير ، أو نزعها الاخير ، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربى يطبع به قصدته بتلخيص حكمتها فى كلمات مدعية أخيرة :

رؤوسنا تسقط •• لايسندها
الاحواف الياقة المنتصبة
فارحم عذابى أيها الألم ••
واسند حطامى المنهار •

وكان بوسع امل دنقل ان يرحم قصيدته من هذا التذييل ، لولا أنه مشدود الى نمط القصيدة العربية ، بالرغم من استحداثه لأسلوب المزاوجة بين المشاهدالدرامية فى فقرات متكاملة استفادت من تقفية القصة والشعر الحديثين ، فاذا تذكرنا الجديلة التى كونها فى هذهالقصيدة وجدنا أنها مؤلفة من ثلاثة مشاهد استبدالية يتخللها مشهدان سياقيان ، وهى جديلة محكمة متوازية لولا الفقرة الختامية التى تفك بعض خيوطها وهى تحاول أن تعقدها العقدة الاخيرة التى لا تنفرط بعدها .

(٣)

١ ـ ٣ . هل يمكننا ان نقول ـ بعد هذا التتبع التطبيقى ـ ان ما وصل اليه العالم اللغوى الكبير **«رومان جاكوبسون»** من ان وظيفة الشعر هى **« عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى »** يفسر بنية هذا الشعر ، ويعنى أنه كلما تحقق فى مستوى السياق الدرامى اكبر قدر من التكثيف المجازى والاستبدالى فى الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية ، وكلما تحقق فى هذا المستوى الاستبدالى من روح التنامى والتكامل السياقى بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينبسط فى بنية سطحية ، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل احدهما على بعض خصائص الآخر وتحددت قيمته فى ظله تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية فى الشعر •

٢ ـ ٣ . فاذا ما انتقلنا مع امل دنقل الى **« العهد الآتى »** لاحظنا عمق الروح الاستبدالى الذى هو اقرب الى جوهر الشعر فى الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية . فابتداء من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهود : القديم والجديد والآتى . وهذا يجسد طموح الشاعر الى استرداد دوره ، ويصبح توقه الى ان يكون نبى عصره وان تتقدس كلمانه هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته ، فهو بعث للنبوءة فى الشعر بمنطق القرن العشرين ، على أن هذا الرداء الذى يلبسه كثير من الشعراء قد يبدو فضفاضا على بعضهم واشد احكاما على بعضهم الآخر ، ولا ينبغى ان نتحرج من تحليل هذه الظاهرة ، فكل مظاهر الخلق الانسانى تبدو وكأنها قبس من النبوءة وفيض عنها ، فالعلم نبوءة اذ يحاول استكناه سر الطبيعة والوصول الى ما لم يتحقق من قوانينها، فهو رحلة فى قلب المستقبل لتجليته، والسياسة نبوءة لأنها ادراك عميق للشكل الذى ينبغى ان ينتظم به المجتمع لتحقيق اكبر قدر من التوازن المثمر بين قوة الحياة ، والفن نبوءة لأنه تفجير طاقات الانسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره ، وكل منهما ان لم يعرف نهجه وقدرته تحول من النبوءة الى الرهان ، تخبط لا يدرى أى مسلك يؤدى به الى الامساك بزمام المستقبل. وما يعنينا فى الدرجة الأولى من ذلك هو أن « **العهد الآتى** » لم يكن له ان يتشكل هكذا الا على اساس تصور معين لمراحل زمنية ثلاث : هى الماضى والحاضر والمستقبل ، وكل من هذه المراحل يستوعب أمادا بالغة الطول ، فالشاعر يطمح الى أن يكتب لنا انجيل العصر الحديث الذى يقف معالعهدين القديم والجديد ، بل ينزع الى الحلول بديلا عنهما، والمحور الاستبدالى الكامن وراء النسق الشكلى الديوان كله يتمثل فى أن متلقيه لا يسعه ان يستأنف فهمه ابتداء من الصفر ، فهو يستلزم أسفارا ومزامير سابقة ، ثم يطرح نموذجا جديدا يحاكيها وينقضها ، وهذا يفرض على القارىء الواعى حركة متذبذبة دائبة فى اتجاهين :

احدهما : النفاذ من النص الماثل امامه الى نظيره الباطن لادراك جميع تفاصيل المفارقات والمخالفات المستمرة .

وثانيهما : نظم العناصر الماثلة فى نسقها لاستخراج دلالتها التركيبية التى تختلف بالضرورة عن دلالة الجزئيات ومقابلاتها.

٣ ـ ٣ . على ان توظيف الأنماط التراثيـة اذا تم هكذا على مستوى الصيغ ـ لا على مجرد الموضوع او الاطار العام ـ يضـع القارىء دائمـا على حـافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر ، فلا يستطيع ان يمضى فى تلقيه للنص دون ان يستحضر تداعيات نظيره فى المستوى المستشار ، ودون أن يقارن بشـكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين . واذا كان القـارىء العادى يكتفى بلمح المشـابه ويستعد باكتشاف الموافقات فان القارىء المثقف يتوتر لهـذه المشابه ولا يرتاح حتى يدرك المخالفات ويضع يده على مناط المفارقة ، اذ ان هذا هو السبيل الحقيقى لاعادة انتاج دلالة النص الجديد . ومن بين الاستخدامات التراثيـة نجـد ان توظيف النصـوص الدينيـة فى الشعر يعـد من انجح الوسائل ، وذلك لخاصية جوهرية فى هـذه النصوص تلتقى مع طبيعة الشعر نفسه ، وهى انها مما ينزع الذهن البشرى لحفظه ومداومة تذكره كما اسلفنا ، فلا تكاد ذاكرة الانسان فى كل العصـور تحرص على الامساك بنص الا اذا كان دينيا او شعريا . وهى لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب ، وانما على طريقة القول وشكل الكلام ايضا . ومن هنا يصبح توظيف التراث الدينى فى الشعر ـ خاصـة ما يتصـل منه بالصيغ ـ تعزيزا قويا لشـاعريته ودعما لاستمراره فى حافظة الانسان . وهذا ما ينجح شاعرنا فى استثماره باعتماده على جانب الصيغ من التراث الدينى فى هذا الديوان .

٤ ـ ٣ . فالمحـور الأسـاسى لقصائده هـو استـدال العناصر الدينية المقدسة واحلال عناصر اخرى محلهـا ، متكئـا فى نفس الوقت على السياق الشـكلى للنصـوص القديمة ، حيث يصـبح « توازى الموقـع » المصدر الرئيسى فى توليدالدلالة الجديدة .

فعندما يضع امل دنقل لقصيدته الأولى عنوان « صـلاة » فانه يسـتحضر بذلك اكثف لحظـات التجربة الدينية التقليدية ، فاذا شرعنا فى قراءة صلاته وجدناها منـذ السـطر الأول تعبيرا لاذعا عما يتم فى العصر الحديث من انتهاك للقدسية اذ يقول :

« ابانا الذى فى المباحث . نحن رعاياك .
باق لك الجبروت

وباق لنـــا الملكوت . وباق لمن تحـرس
الرهبوت »

فالمقطع وتوزيع الجمل وبنية الكلمات التائية تنتمى لعالم الصلوات المسيحية ، لكن المصلى له لا يقيم فى السماء كما تعودنا ، وانما فى .. المباحث . ! وينبغى الا نغفـل عنصرا مميزا فى هذا الاستبدال وهو الناجـم عن دهشة المتلقى نتيجة لضعف احتمالات التوقع . فعندما يقرأ مطلع الجملة يكاد يكون مطمئنا الى ان تكملتهـا ستأتى من بقية المصاحبات « فى السماء » لكنه اذ يجد « فى المباحث » وهى لم تخطر له على ذهن فان كمية المعلومات او الافادة الناجمة من ذلك تربو بكثير على كمية الافادة فى الحـالة العادية ، طبقا للقانون الاعلامى الشـهير الذى يؤكد ان هناك تناسبا عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الاعلام ، فكلما قل الاحتمال زاد الاعلام والعكس بالعكس . وهو القانون الذى يستغل فى الدعـاية للفت النظر ، ولكنـه يستغل دائما فى الفن لأسـباب تتجاوز مجرد لفت النظر وتتصل بتوليد المفارقة وتلقيح الدلالة وانتـاج التاثير الجمالى المطلوب . والمفـارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفى نقيض فيما تمثلان من قيم ، وحتى اختيـــار كلمة المباحث العامية التى قد تشير الى المكان او المؤسسـة او المخلوف الغريب الذى يصنع المكائد بداخلها، كل ذلك يفضى الى سـقوط القـارىء فى بؤرة الاستبدال وفاعليته .

٥ ـ ٣ . ولذا كانت هذه الفقرة قد اعتمدت على توازى المـوقع بين الكلمـات فان الفقره التاليه تستثير الشطر الثانى من انسياق الدينى الاسلامى عن طريق توازى الصيغ بينهـا وبين آيات محددة من سورتى «العصر» و «المؤمنون» اذ تمضى هكذا :

« تفـردت وحـدك باليسر . **ان اليمين لفى خسر . اما اليسار ففى العسر . الا الذين** يماشون . **الا الذين يعيشون . يحشـون بالصحف المشتراة العيون فيعشـون .** الا الذين يشون . **والا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت »**

فيخضع القارىء ـ كما قلنا ـ لتوتر التذكر، ويدرك بتـوازى الصيغ ان انتهـاك العـدالة والقدسية الذى تمارسه هذه المؤسسـات يتم التعبير عنه بمعادل اسلوبى جارح . كمـا يتم الربط بين الفقرة الاولى من الصلاة والفقرات التى تليها عن طريق القافية التائية التى تتوزع على نهايات المقاطع ، لا كمجرد حلية موسيقية خارجيـة ، وانما كقرار غائر يحدد مراحل ايقاع الصيغ ، ويضع بالتكرار المركز فى المقطع الاخير المقابل الختـامى للمطلع ، مما يعطى للقصيدة شكلها المنتظم ووحدتها العميقة .

(٤)

١ ـ ٤ . وبالرغم من أن مجموعة « العهد الآتى » ذات قوة آسرة تغرى باسـتمرار التناول النقدى ، فاننـــا مضطرون لأن نخلع انفسنا من منطقة جاذبيتها لنعـود كمـا وعـدنا الى شرح فكـرة التزاوج والتمثيل لها ، فنجد أنها تعنى ـ كمـا المحنا ـ « بروز عناصر متعـادلة ـ من الوجهة الصوتية والدلالية » فى مواقع متعـادلة من القصيدة » ولا يقتصر مفهوم التعـادل على مجرد التشابه ، بل يندرج تحت مقولة اخرى

هى امكانية التبادل . كما ان المواقع ليست قاصرة على الموقع النحوى فى الجملة الصغيرة ، بل تشمل اوضاع البنية الكلية للقصيدة . وهذا التزاوج باعتباره **«البنية الأم»** للصيغ الشعرية يتم رصده على عدة مستويات لغوية من اهمها النحوى والدلالى ، ويلتقى فى تاثيره مع عامل آخر حاسم فى تشكيل هذه البنية ، وهو ما يطلق عليه **« الرحم التقليدى »** المنتج للصيغ الشعرية ، ويتمثل فى مجموعة التكرارات التى تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية . فاذا اخذنا فى الاعتبار ان التزاوج الدلالى يستوعب الأنماط التصويرية للشعر ويبرز نظامها الداخلى ادركنا ان هذا النموذج الثانى من نماذج وصف الأداء الشعرى يساعدنا على التحقق من طبيعة عملية انتاج الدلالة فى الشعر على مستوى القصيدة المفردة بعد ان تمكنا عن طريق النموذج الاول من وصف **« الميكانيزم »** العام . ونستطيع حينئذ ان نعثر على العصب الموحد للقصيدة فى مستواها العميق ، لا من خلال وحدة الموضوع ولا الايقاع ولا التأثير ، فكل هذا يمكن ان يتم فى نص نثرى او نظم غير شعرى ، وانما بفضل تحقق هذا النظام الكامن بين وحداتها التركيبية بمستوياتها العديدة . كما يمكننا حينئذ ان نتحقق من فرض آخر اشرنا اليه من قبل ، وهو ان خواص التعبير عنصر اساسى مكون لدلالة النص باجراءاته الموسيقية والتركيبية والرمزية ، وان هذه الاجراءات مجال مفتوح للتحليل لا يستنفد مرة واحدة ، ولا تنتهى امكاناته فى التجربة الأولى ، ومن ثم لا يمكن اتهامه بالقصور بعد اية محاولة ، اذ يظل قابلا لتزايد المعرفة ، مادام التزم نهجا علميا يحول بينه وبين التناقض أو التكرار .

٢ ـ ٤ . وقد اخترنا للتمثيل لمبدأ التزاوج قصيدة اخرى من نفس المجموعه التى اخترنا منها القصيدة السابقة ، وهى **قصيدة « السويس » من ديوان « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة »** . وتتكون القصيدة من قسمين مرقمين (١ ـ ٢) وتنتهى بتساؤل ، ويمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقا تركيبيا مختلفا عن نظيره . وفى تحليلها يمكننا ان نكتشف التزاوج المولد لدلالتها على ثلاثة مستويات :

ـ المستوى الأول يعتمد على تكرار نمط العلاقات الأفقية بين العناصر المكونة لكل وحدة ، وهى علاقات نحوية فى حقيقتها ، لكنها ذات طبيعة صوتية هى التى يعتد بتأثيرها .

ـ المستوى الثانى يتمثل فى العلاقات الراسية بين هذه العناصر المتقابلة ، وهى ذات طابع دلالى جزئى .

ـ اما المستوى الثالث فيعتمد على التزاوج بين الوحدتين الرئيسيتين ويوضح دور التساؤل الاخير ، مما يؤدى الى بروز الدلالة الكلية للقصيدة .

٣ ـ ٤ ـ يتألف القسم الأول من ثلاث وحدات تخضع لنمط متكرر وتدخل عليه تنويعات مثرية ، ويتألف نمط الوحدة الأولى من العناصر التالية :

فعل ماض + ضمير فاعل متكلم + متعلقات من النواصب والمجرورات .

ولأنه نمط بسيط يكاد يكون هو الشائع فى الجملة العربية فان الشاعر مضطر الى ادخال تنويعات عليه تكسر رتابته ، لكنها تخضع بدورها لنوع من النظام الدقيق . فبعد ان تتوالى ثلاثة افعال على نفس النمط :

عرفت هذه المدينة الدخانية
مقهى فمقهى .. شارعا فشارعا
رايت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا
وزرت أوكار البغاء واللصوصية

يأتى الفعل الرابع مسبوقا بالجار والمجرور :

على مقاعد المحطة الحديدية
نمت على حقائبى فى الليلة الاولى

ثم يتحول الفاعل الى اسم آخر ويظل الفعل ماضيا :

وانقشع الضباب فى الفجر .. فكشف البيوت والمصانعا
والسفن التى تسير فى القناة كالاوز .

اما الوحدة الثانية فتبدأ بالفعل رايت الذى يقيم تزاوجا تاما مع افعال الوحدة الاولى ، اى يكرر بالضبط نمطها الصرفى ، ولكنها لا تلبث أن تمضى فى اتجاه آخر ، اذ تستغرق فى وصف المفعولين :

(رايت عمال السماد
يهبطون من قطار « المحجر » العتيق
يعتصبون بالمناديل الترابية
يدندنون بالمواويل الحزينة الجنوبية
ويصبح الشارع دربا فزقاقا فمضيق
فيدخلون فى كهوف الشجن العميق
وفى بحار الوهم : يصطادون أسماك سليمان الخرافية)

ولأن هذه الوحدة ليست سوى جملة حالية كبرى تستحضر الذكرى وتمثل الرؤية المحسوسة فانها خروج واضح على النمط بالرغم من انها تابعة للفعل الرئيسى المزاوج « رايت » فهى مضارعات مجرورة الى منطقة الماضى ، لكن تكرارها وقوة حضورها يجعلانها انتهاكا للنسق السائد ، مما يدفع الشاعر الى وضع الوحدة باكملها بين قوسين .

وتعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدين :

عرفت هذه المدينة
سكرت فى حاناتها
جرحت فى مشاحناتها
صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء

ثم تختم بجملة تتزاوج مع ختام الوحدة الثانية تزاوجا يتميز بالتصعيد الناجم عن التكرار :

وفى سكون الليل ، فى طريق بور توفيق
بكيت حاجتى الى صديق
وفى أثير الشوق : كدت أن أصير ذبذبة

اما القسم الثانى من القصيدة الذى يرقمه الشاعر بالرقم(٢) تمييزا له عن الاول وتحديدا للمنعطف الذى يأخذه فهو يبدأ بالظرف «والآن» ليضع اللحظة الحالية مقابل الماضى المستحضر ويمهد لمجموعة من الافعال المضارعة التى تمثل النمط المكرر فى عملية التزاوج الأفقى ، وهى مسندة لاسم ظاهر فى أبياتها العشرة الأولى ، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذى يسند لضمير المتكلم :

اذكر مجلس اللاهى .. على مقاهى الاربعين

مما يجعله لونا من التوطئة للنمط الذى سيغلب بعد ذلك حيث يسند المضارع للمتكلم ، ويتكون النمط المكرر بالاضافة للفعل والفاعل من جار ومجرور ، فيتوالى تزاوج تام فى مثل :

ويسقط الاطفال فى حاراتها
فتقبض الايدى على خيوط طائراتها
وترتخى هامدة فى بركة الدماء
وتاكل الحرائق ..
بيوتها البيضاء والحدائق .

ونلاحظ أن الخروج على النمط فى البيت الاخير يعد بدوره تمهيدا للانتقال الى ما يشبه الوحدة الجديدة التى يتغير فيها فاعل المضارع فيصبح ضمير المتكلمين أولا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع ويعود الى صيغة المتكلم المفرد التى بدأت بها القصيدة :

ونحن ها هنا .. نعض فى لجام الانتظار
نصغى الى انبائها .. ونحن نحشو فمنا ببيضة الافطار
فتسقط الأيدى عن الأطباق والملاعق
اسقط من طوابق القاهرة الشواهق
ابصر فى الشارع اوجه المهاجرين
اعانق الحنين فى عيونهم والذكريات
اعانق المحنة والثبات .

وتظل صيغ هذه الأبيات أمينة للنمط المذكور ، لكن التزواج الأفقى فيها لا يقتصر على التركيب الصرفى والنحوى ، بل يشمل ما يطلق عليه « الرحم التقليدى » المتمثل فى الوزن والقافية ، ويشمل شيئا ادق من ذلك وهو الايقاع الصوتى المتعادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المستعملة التى تبرز بشكل منظم فى مواقع متعادلة ، مما لا يتسع المجال الآن للافاضة فى شرحه وتحليله بالرغم من اهميته .

٤ ـ ٤ . فاذا انتقلنا الى المستوى الثانى الذى يتصل بالعلاقات الراسية بين العناصر المتقابلة وجدنا صلة دلالية حميمة بين كل الافعال المكونة له مادامت تنتمى لنفس النمط ، فالافعال (**عرفت: رأيت : زرت : نمت**) تمثل ثنائيات متزارجة دلاليا بين المعرفة والرؤية من جانب والزيارة والنوم من جانب آخر ، وحين تغير الفاعل اصبحت الافعال (**انقشع : كشف**) وهما ثنائى متكامل دلاليا أيضا . وفى الوحدة الثانية لا يصبح التعادل بين العناصر المكونة قائما على التشابه أو التقابل الدلالى ، بل يعتمد على التوالى الحركى » يهبطون : يعتصبون يدندنون : يدخلون « **كهوف الشجن** » : يصطادون « **الوهم** » وتعززه بعض العناصر المتقابلة الأخرى مثل (**المناديل الترابية : المواويل الحزينة الجنوبية : أسماك سليمان الخرافية**) . وفى الوحدة الثالثة تأخذ المعرفة ابعادا درامية . اذ تتوالى افعالها متصاعدة (**سبحت : سرت**) و (**بكيت : كدت أن أصير ذبذبة = تذبذبت**) .

وتمضى الافعال فى القسم الثانى فى مجموعات ثنائية يضا بين (**تحصدها النيران : لا تلين**) (**يقتسمون الخبز الدامى : « يقتسمون » الصمت الحزين**) (**يفتح الرصاص : يسقط الاطفال**) (**تقبض الايدى : ترتخى**) (**تاكل الحرائق : نعض « فى لجام الانتظار »**) (**نصغى الى الانباء « وكاننا نملأ اذننا كلاما » : نحشو « فمنا ببيضة الافطار** (**تسقط الايدى عن الاطباق : أسقط من طوابق القاهرة**) (**ابصر اوجه المهاجرين : أعانق فى عيونهم**) .

٥ ـ ٤ . واخيرا تبرز لنا من التقابل بين هذين القسمين المفارقة التى يقيمها الشاعر بين الخطتين : أحداهما تنتمى الى ماضى الذكريات الحلوة والتجرب الساخنة الاليفة التى تربطه على الصعيد الشخصى بهذه المدينة ، والثانية تتمثل فى هذا الحاضر الدامى الاليم ، الذى تاكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء . وتاتى هذه المفارقة لتعزز مفارقة أخرى هى بيت القصيد ، وهى التى تقوم بين مكانين ـ أو عالمين ـ فى نفس اللحظة الحاضرة : عالم السويس بدماره وتضحياته ، وعالم القاهرة بحياتها الرتيبة

اللاهية ، ويؤدى احتكاك هــذين العالمين الى الشرارة الأخيرة فى القصيدة المتمثلة فى هــــذا التساؤل :

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينا تظل هذه القاهرة الكبيرة

آمنة .. قريرة ؟

تضىء فيها الواجهات فى الحوانيت ، وترقص النساء على عظام الشهداء ؟

لكن غيبة الفاعل الشخصى فى هــذا المقطع الاخير تومىء الى تعميم التجربة وقربهــا من التعبير المباشر فى اللحظة التى كان «الميكانيزم» الخاص بها قد أوشك على النجــاح فى انتــاج دلالتهــا دون حاجة لهــذه النهــايات الصريحة الحكيمة .

٦ ــ ٤ . ومــع أن التحليــل لم يأخذ مداه ، لم يستنفد جميع امكانياته بعد ، الا أنه بحسبنا أن نقف عنــد هــذا القدر فى تأصيــل المنهج والاشــارة الى امكانيــات تطبيقه ، مطمئنين الى أن كل قصــيدة تولد شفرتها الخاصــة ، بحيث تتمثــل الرسالة الفريدة لها فى بنيتهــا ذاتهــا ، ومستيقنين من أن محاولات الاقتراب من الشعر ان لم تجتهــد فى فك رموزه واكتشــاف عالمه وتوضيح نظامه ، وتكف عن دس أنفها فى حياة الشاعر وعواطفه وتصوراته الخاصة فهى ثرثرة لا تغنى فتيلا فى التقدم نحو ادراك علمى لطريقته المتميزة فى انتاج دلالته وتشعير كلماته .

● ● ●

التراث و التجديد

تأليف . الدكتور حسن حنفي
عرض د. عبد المنعم تليمة

●● هذه خطة طموح ، غايتها أن يتحول الاصلاح الدينى الحديث فى العالم الاسلامى الى نهضة وطنية وقومية وانسانية شاملة • ولا يتبدى طموح الخطة فى غايتها ، وانما يتبدى فى السبيل الى تلك الغاية ، وهو سبيل عريض يضم مناهج البحث فى التراث القديم ، والنظر الى التراث باعتباره مشكل الثقافة الوطنية ، وطرائق تجديد هذا التراث • وضع المؤلف خطة (مشروعة) فى أقسام ثلاثة : مهمة القسم الأول (موقفنا من التراث القديم) اعادة بناء العلوم التقليدية من حقائق الحضارة الاسلامية ذاتها بالدخول فى بنائها ، والرجوع الى أصولها لبيان نشاتها وتطورها ، سواء بالنسبة الى كل علم أو بالنسبة الى مجموع العلوم • ومهمة القسم الثانى (موقفنا من التراث الغربى) بيان حدود الثقافة الغربية ومحليتها بعد أن ادعت الشمول والعالمية ، واخراج أوربا من محور التاريخ وردها الى حجمها الثقافى فى الثقافة العالمية الشاملة • وفى نفس الوقت يعرض هذا القسم الحضارة الاسلامية فى موازاة للحضارة الغربية عرضا نقديا تاريخيا • وغاية القسم الثالث (نظرية التفسير) اعادة بناء الحضارتين معا ابتداء من أصولهما الأولى فى الوحى ، لأن الغاية النهائية هى الوحى ذاته وامكانية تحويله الى علم انسانى شامل ، ولا يتم هذا الا عن طريق (نظرية فى التفسير) تكون منطقا للوحى • اخرج المؤلف ـ من هذا المشروع الكبير ـ الكتاب الذى بين أيدينا ، وهو يحتوى على المقدمات النظرية للمشروع كله •



يصدر المؤلف ـ فى هذه المقدمات النظرية ـ عن مفهومات للحضارة والتاريخ والفكر والواقع ، وترتبط هذه المفهومات عنده بمصدر التراث وغاية التجديد • فالغالب ـ لديه ـ أن كل الحضارات المعروفة حضارات مركزية نشأت من مركز واحد هو الدين . وقد نشأت الحضارة الاسلامية حول الكتاب والسنة ونسجت حولها العلوم الاسلامية العقلية الأربعة : الكلام والفلسفة والتصوف والأصول • حضارتنا هى الحضارة الاسلامية ، هى الحضارة التى نشأت حول الاسلام باعتباره معطى تاريخيا ، باعتباره واقعة حضارية حدثت فى التاريخ • وهذه الحضارة ذات طابع كلى شامل ولقد نهضت على مصدر ذى طابع كلى شامل وهو الوحى • ليس الوحى مصدرا للعلوم الاسلامية العقلية الأربعة فقط بل اننا لنجد ـ فى تاريخ الحضارة الاسلامية ـ بواعث العلوم الرياضية والطبيعية والانسانية وموجهاتها فى توجيهات الوحى • تكونت حضارتنا الاسلامية أساسا من تحويل النص الموحى به الى معنى ، وتحويل المعنى الى بناء

نظرى ، فأصبح الوحى هو العلم الانسانى الشامل فى هذه الحضارة · لقد ثبتت حقائق الوحى على أسس عقلية واستقر الوحى ثقافة وحضارة · وتأسيسا على ذلك فان الخاصية الأولى للتراث أنه وحى يتحول الى حضارة · الوحى مصدر التراث ، والوحى الاسلامى بطبيعته لا يفصل بين الدين والواقع ، فقد كان الوحى تلبية لنداء الواقع ، وقد تضمن الوحى الواقع فى باطنه وتكيف طبقا لتطوره · فاذا توجهنا الى التراث ـ مجددين ـ تحدونا حاجات واقعنا ، فانما ينهض توجهنا على اعادة بناء هذا التراث من داخله ، باعادة بناء العلوم الموروثة مستعينين بوسائل من قلب ثقافتنا المحلية الخالصة · واعادة بناء تلك العلوم الموروثة انما تكون بلمح (وحدتها) فى علم واحد يكون مرادفا للحضارة نفسها · هنا تكون غاية التجديد هى تحويل الوحى ـ مصدر كل العلوم الموروثة وموجهها ـ الى علم · فى هذا رد للتراث الى مصدره الأصيل ، ووصول بالتجديد الى غايته المرتجاة · البداية الوحى والنهاية العلم ·

التراث القديم أى تراث قديم ـ حى بين البشر الأحياء موجه للواقع ، فهو المخزون النفسى الشعورى عند الجماهير · ومشكل (التراث والتجديد) عام فى كل الحضارات ، ويتبدى هذا المشكل عندما يتوجه الباحثون والمفكرون والعلماء الى الكشف عن الأساس الشعورى للظاهرة الحضارية ولموجهات السلوك فى الواقع الماثل · ان الحضارة موقف شعورى· وتجديد التراث الاسلامى انما هو عملية وصف السلوك فى الواقع الراهن وتحويل الوحى الى نظام مثالى لهذا الواقع · تجديد التراث هو وصف لسلوك الجماهير وتغيير هذا السلوك لصالح قضية التغير الاجتماعى · ان الماضى والحاضر يعيشان فى الشعور ، ووصف الشعور هو فى نفس الوقت وصف للمخزون النفسى المتراكم من الموروث فى تفاعله مع الواقع الحاضر اسقاطا من الماضى أو رؤية للحاضر · فتحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها · وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث كما كان التراث مكونا رئيسيا فى عقليتنا المعاصرة · ومن هنا يسهل علينا رؤية الحاضر فى الماضى ورؤية الماضى فى الحاضر · غاية المجدد يقظة الشعور ، أن يعى الانسان موقفه فى الحياة حتى يشعر بذاته وبما حوله وبابنية الواقع ومدى بعدها عن الأبنية المثالية فى الوحى ·

يرى المؤلف أن عملية التراث والتجديد ـ ان وجهها منهج سديد ـ عملية حضارية تكتشف التاريخ فتعين على الوصول الى تحديد : فى أى مرحلة نعيش ؟ · وتضىء الحاضر فتعين على الوصول الى تحديد : من نحن ؟ · وهى عملية علمية غايتها (التنظير المباشر للواقع) ضد خطأين شائعين : الأول هو الذى يتحدث عن العصر وكأن العصر يحتوى على حلوله فى ذاته · والثانى هو الذى يبدأ باستنباط الواقع من نظرية مسبقة · وقدرة هذه العملية على التنظير المباشر للواقع تتبدى فى قدرتها على مد هذا الواقع بنظريته التى تفسره وتغيره · فالتراث ـ هنا ـ هو نظرية الواقع ، والتجديد هو اعادة فهم التراث ليمكن رؤية الواقع ومكوناته · هذه العملية هى تأسيس قضايا التغير الاجتماعى فى منظور تاريخى ، بتفسير الالهيات على أنها اجتماعيات ، وبتحويل الدين من علم للعقائد الى علم انسانى ، من أجل المحافظة على الاستمرار فى الثقافة الوطنية وتأصيل الحاضر ودفعه نحو التقدم · تتغيا هذه العملية تطوير الفكر الاصلاحى والانتقال به من الاصلاح الى النهضة ومن اعادة التفسير الى تأسيس العلم ، ومن الاصلاح النسبى الى التغيير الجذرى · هى ـ هذه العملية ـ وريثة حركات الاصلاح الدينى الحديثة التى بدأت منذ أكثر من قرن ، وكانت محاولات جزئية ، وكانت تتم باسم العقل · تتم هذه العملية الراهنة باسم الواقع ·

يضع المؤلف ـ متوسلا بما سلف ـ مفهوماته لمعنى التراث ومستوياته ، ولطرق التجديد وموضوعاته :

التراث مخزون نفسى عند الجماهير · فاذا كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع واعتباره هو المصدر الأول والأخير لكل فكر فان القيم القديمة التى حواها التراث جزء من هذا الواقع · ان الأفكار أنماط حياة ومناهج سلوك، فنحن نعمل بالكندى فى كل يوم ونتنفس الفارابى فى كل لحظة ، ونرى ابن سينا فى كل الطرقات · لقد ساد الاختيار الأشعرى أكثر من عشرة قرون وقد تكون هذه السيادة معوقا من معوقات عصرنا ، والاختيار البديل ـ الاختيار الاعتزالى ـ قد يكون أكثر تعبيرا عن حاجات كانت البداية العلمية للتغيير تعنى البدء بالواقع المباشر ورؤية التراث فيه أو تحليل التراث على انه مخزون نفسى عند الجماهير هو فى نفس الوقت منهج نفسى اجتماعى : نفسى لأنه يقوم على تحليل شعور الناس وسلوكهم ، واجتماعى لأنه

يهدف الى تحليل الواقع والى أى حد ترتكز هذه الأبنية على أبنية نفسية أخرى عند الجماهير . ولما كانت هذه الأسس النفسية ذاتها ناشئة من موروث حضارى فانه يتعين تحليل هذا الموروث ومعرفة ظروف نشاته .

عملية التراث والتجديد اذن تنتظم ميادين ثلاثة :

الأول تحليل الموروث القديم وظروف نشاته ومعرفة مساره فى الشعور الحضارى .

والثانى تحليل الأبنية النفسية للجماهير والى أى حد هى ناتجة عن الموروث القديم أو عن الأوضاع الاجتماعية الحالية .

والثالث تحليل أبنية الواقع والى أى حد هى ناشئة من الواقع ذاته ودرجة تطوره أم أنها ناشئة من الأبنية النفسية للجماهير ، هذه الأبنية التى ترتد الى الموروث القديم . تهدف هذه العملية اذن الى الانتقال من علم اجتماع المعرفة الى تحليل سلوك الجماهير ، أى من العلوم الانسانية الى الثقافة الوطنية ، ومن الثقافة الوطنية الى الثورة السياسية والاجتماعية .

وعملية التراث والتجديد رد فعل على أزمة التغيير للواقع الاجتماعى نظرا لتعثر محاولات التغيير واصطدامها جميعا بقضية التراث كمخزون نفسى عند الجماهير . من هنا فان هذه العملية جزء من العمل الأيديولوجى للبلاد النامية ، اذ انها عمل على الواقع ، ومحاولة للتعرف على مكوناته الفكرية والنفسية والعملية ، انها قضية تصفية المعوقات الفكرية للتنمية ووضع أسس فكرية جديدة لتطوير الواقع . فاذا كان ما تشكو منه البلاد النامية على المستوى الايديولوجى هو عدم الوضوح النظرى والتذبذب بين ايديولوجيات الغرب والشرق معا ، فان عملية التراث والتجديد هى الكفيلة بتحقيق هذا الوضوح النظرى وصياغة أيديولوجية قومية للبلاد النامية تنبع من أرضها ، وتمتد جذورها فى تاريخها وتجيب متطلبات واقعها ، تكون الأيديولوجية حينئذ تعبيرا عن الثقافة الوطنية للشعوب ، وتاكيدا لذاتها وابقاء على هويتها . لا تعنى هذه العملية اصلاحا نظريا للقديم بل تعنى تغيير الواقع تغييرا جذريا بالقضاء على أسباب التخلف من جذوره النفسية . مهمة التجديد اذن عملية وليست نظرية وهى المساهمة فى البناء النظرى للواقع وذلك بالقضاء على الأفكار الثابتة فيه والأحكام المسبقة التى لا يمكن ان تكون أساسا نظريا لتغيير الواقع .

التجديد جزء من البناء النظرى للواقع وجانب من الايضاح للسلوك ، فالتراث ليس غاية فى ذاته بل وسيلة لتحريك الجماهير وتغيير الواقع . ويدفع المؤلف بان هذا المنهج لا يعنى الوقوع فى نظرة مثالية تود تغيير الواقع بتغيير الافكار وتفسير الظواهر الاجتماعية بتغيير أبنيتها القومية . ذلك - يقول - لأن التراث القديم مازال حيا فى وجدان الجماهير ومازالت القيم الموروثة هى الموجهة لسلوكها . وعنده أن الظاهرة المدروسة - الحضارة وأثر التراث القديم فى البناء الثقافى الراهن - ظاهرة شعورية ، أى ان الأبنية (اجتماعية وسياسية واقتصادية) والأبنية القومية من نظريات وآراء وموروثات تم توحيدها فى الأبنية الشعورية وهى الأبنية الفعلية التى تحدد سلوك الجماهير . لديه ان الواقع خارج الشعور خواء والنظرية خارج القصد لا فعل لها ، لان الأفعال والوقائع انما تتحدد بكونها أبنية للشعور .

تعبر عملية التراث والتجديد أيضا عن أزمة أخرى هى أزمة الدراسات الاسلامية . فاذا كانت أزمة التغيير أزمة الثورة فى واقعنا ، فان أزمة الدراسات الاسلامية هى أزمة البحث العلمى . لذلك كانت هذه العملية تعبيرا عن أزمتين : أزمة التغيير الثورى وأزمة البحث العلمى . لهذا فان مهمة الباحث المعنى بتجديد التراث ليست الاخبار والتعريف وانما مهمته ارجاع الظواهر الفكرية الى أصولها الأولى - الكتاب والسنة - لمعرفة كيفية خروجها منها ومحاولة العثور على منهج أو مناهج دائمة ومتكررة يمكن بواسطتها العثور على منهج اسلامى عام . ليس المطلوب الآن هو الأخبار بل المطلوب اكتشاف (تصورات العالم) فى علومنا القديمة التى تحدد نظرتنا الى واقعنا المعاصر ، والبحث عن موجهات سلوكنا فى أبنيتنا النفسية القديمة التى ورثناها .

ويحدث التجديد - كما يراه المؤلف - بعدة طرق ، بعضها خاص باللغة ، وبعضها خاص بالمعانى ، والبعض الثالث خاص بالأشياء ذاتها ، حسب أبعاد الفكر الثلاثة (اللفظ والمعنى والشىء) .

وعند المؤلف أن حركات التجديد لم تتوقف سواء فى الماضى أو فى العصر الحديث ، الا انها كلها مازالت نسبية جزئية ولم تؤد الى نتائج حاسمة سواء على المستوى النظرى أو فى التطبيق العملى واللغة من أسباب هذا الاخفاق ، وذلك لأن لغة المجدد مازالت الهية ، دينية ، تاريخية ، قانونية، مجردة . ومازالت اللغة التقليدية تستعمل

للتعبير عن المعانى الضمنية ممايؤدى الى نقص فى التعبير وفى التوصيل · ولن تتحول حركات التجديد المعاصرة ـ كما يرى ـ الى حركات جذرية الا بتجديد ، اللغة ولن يتحول الاصلاح الى ثورة الا بالتخلى عناللغة التقليدية والتعبير عن المضمون للموروث سواء فى المعنى أو فى الشىء المشار اليه بلغة جديدة تتوافر فيها شروط العصر ، وعلى رأسها لغة العلم التى يمكن للآخرين التعامل بها ، وتحقيق ما نصبو اليه من قيام حركات للتجديد كلية شاملة ، جذرية أصلية ـ تكوينية جادة ، تهدف الى نقل حضارتنا من طور قديم الى طور جديد · وقد تطورت الحضارات الانسانية وانتقلت من طور الى آخر بفعل منطق التجديداللغوى . فاذا كان اكتشاف العلوممرهونا بنشأة اللغة فان تاريخ الانسانية كله مرهون بتجديد اللغة ·

ومن جهة ثانية ـ بعد التجديد اللغوى ـ فان التجديد هو اعادة قراءة التراث بمنظور عصرى ، حسب المستويات الحديثة للتحليل ، وأهم هذه المستويات الشعور · والشعور مستوى أخص من الانسان ، وأهم من العقل ، وأدق من القلب واكثر حيادا من الوعى ، يكشف عن مستوى حديث للتحليل موجود ضمنا داخل العلوم التقليدية نفسها ولكن نظرا لظروف نشأتها لم يوضع فى مكان الصدارة ، ولم تعط له الأولوية الواجبة ، ولكنه يفهم ضمنا ، ويقرأ فيما بين السطور · ان الشعور موجود ، ولكنه خفى · فى الالهيات وفى العلوم التقليدية ·

ومن جهة ثالثة ـ بعد التجديد اللغوى ومستويات التحليل ـ فان واقع البيئة الثقافية مستوى ثالث · فقد نشأت العلوم التقليدية من واقع للحضارة القديمة وعلى مستواها الثقافى وفى واقعها التاريخى · وحدد ذلك الواقع بناء كل علم ، ماهيته ، ومناهجه ، ونتائجه ، ولغته · فالعلوم القديمة بهذا المعنى ليست علوما مطلقة ثبتت مرة واحدة والى الأبد بل هى علوم نسبية حاولت التعبير عن الوحى فى اطار نوعية الثقافة الموجودة فى العصر القديم · هناك اذن فرق بين العلم ومادته ، فالعلم بناء عقلى قد يعرض فى مادة معينة أو غيرها فى حين أن المادة تعطيها البيئة الثقافية المحددة فى الزمان والمكان · البناء لا يتغير ولكن المادة تتغير ·

وينتهى المؤلف الى تحديد طرق يمكن بها اعادة بناء كل علم على حدة ، اضافة الى ما حدده فيما سبق من طرق تجديد التراث التى تعم العلوم الدينية العقلية جميعا ·هذه العلوم هي موضوعات التجديد ، وأعادة بنائها هو التجديد · أما الطرق الجديدة فاربع صور ، يسميها : (منطق التفسير) ، و (منطق الظواهر) ، و (منطق التقييم) ، و (منطق التجديد) · أما العلوم الاسلامية العقلية الأربعة (الكلام · الفلسفة · التصوف · الأصول) فانما ترتد الى مصدرها فى للكتاب والسنة · وأما العلوم الرياضية فهى علوم عقلية خالصة اذ أنها تخضع لنظرية فى العقل الخالص ، ولو أننا نستطيع ـ يقول المؤلف ـ أن نجد بواعثها وموجهاتها فى توجيهات الوحى ، وفى تصورات الله خاصة فى التنزيه · والعلوم الطبيعية كالعلوم الرياضية نستطيع أن نجد بعض البولعث عليها مستمدة من نواة الحضارة الاسلامية مثل التجريب ، والدعوة الى التأمل فى الطبيعة ، والتوجيه نحو اكتشاف العالم ، فهذه العلوم أيضا جزء من موقف حضارى عام · أما للعلوم الانسانية فاننا نستطيع أيضا أن نجد البواعث عليها من توجيهات الوحى العامة ويمكن القول بالمثل فى علوم اللغة والأدب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وعلم الأخلاق ، وعلم القانون ، وعلم السياسة ، وعلم الاقتصاد ، وعلم المنطق وعلم الجمال ، كلها علوم مرتبطة بالوحى وان لم تظهر علوما مستقلة مثل العلوم الدينية الأربعة ·ان وحدة للعلومممكنة من خلال صورة كل علم فى العلم الآخر · واذا كان التراث قد منحنا علوما عقلية عبر فيها عن آخر ما وصلت اليه قدراته من تعقيل للنص وتنظير للوحى ،واذا كان التجديد باستطاعته تحويل هذه العلوم التقليدية الى علوم انسانية ، فان العصر الحاضر يهدف الى القيام بخطوة أكثر تقدما وهى تحويل العلوم الانسانية وريثة العلوم للتقليدية الى ايديولوجية· وهذه هى الغاية النهائية من تجديد التراث : ايديولوجية تجيب مطالب العصر· والايديولوجية علم نظرى وعملى على السواء · هى علم نظرى لأنها تعبير نظرى عن مطالب الواقع ، وعلم عملى لأنها تعطى وسائل تحقيقها بفعل الجماهير ، فاذا كانت بداية العلوم العقلية التقليدية هى الوحى فان نهايتها هى الايديولوجية · وما عملية التراث والتجديد فى للنهاية الا تحويل الوحى من علوم حضارية الى ايديولوجية أو ببساطة تحويل الوحى الى أيديولوجية · مهمة هذه العملية اذن تحويل الوحى الى علم شامل يعطى المبادىء العامة التى هى فى نفس الوقت قوانين التاريخ وحركة المجتمعات فالوحى هو منطق الوجود ·

أتوقع أن يثير هذا العمل ـ بقدر طموح سبيله وغايته وبقدر جدية صاحبه ـ جدلا واسعا · ولقد يكون سبيلى الى المشاركة فى هذا الجدل أن أقف مع المؤلف محاورا اياه فى مفهوماته (الاصطلاحية) وتحليلاته للفكرية وربما لمح قارئى أن هذا الحوار انما هو بين منهجين :

ضيق المؤلف مفهوم (التراث) تضييقا عظيما • لقد جعل (التراث) فكرا ، ووقف بالفكر عند الفكر الاسلامى ، ثم وقف بالفكر الاسلامى عند الفكر الدينى وكاد يقف بهذا الفكر الدينى عند جهد الأصوليين من الفقهاء • أشار المؤلف مرة واحدة (ص ٢٦) الى تعدد جوانب التراث وحاجته الى باحثين متخصصين كل فى ميدانه ، ثم عاد وقرر أن الفرد ـ المؤلف مثلا ـ يستطيع بيان وحدة العلوم ووحدة المنهج • وهذا مشروع وممكن ، ولكن الذى تحقق فى الكتاب كان وحدة ضيقة عمادها الفكر الدينى ونهجها فقهى أصولى حازم • غلبت هذه الوجهة على العمل كله فكادت تنقله من أفق تجديد التراث الى أفق احياء الفقه • ومن حق المؤلف أن ينتخب (المادة) التراثية التى يتعامل معها حسب اختصاصه واهتمامه ولكن من واجبه ألا ينص على ان هذه المادة هى كل التراث ، وعلى أن اعادة بنائها بناء مثالى للعالم •

ومن حق المؤلف أن يحاول بيان سبيل الى نهوض للمسلمين من داخل حضارتهم الاسلامية ، ولكن ليس حقا أن يرى أن هذه الحضارة الاسلامية هى كل حضارة المسلمين • ان دين العرب والمسلمين هو الاسلام الذى نشأت حوله حضارة من ألمع حضارات البشرية ، ولكن هؤلاء العرب والمسلمين لهم أدوار حضارية سابقة مؤثرة فى تاريخ الانسان • وأشار المؤلف مرة (ص ٣٠) الى سعة الموروث الحضارى للمنطقة فذكر أن التراث القديم تراث سامى لا فرق فيه بين لحظاته الثلاث : اليهودية والمسيحية ، والاسلام ، بل انه يجمع كل التراث السامى القديم ، الفرعونى والآشورى والبابلى والكلدانى • لكن هذه الاشارة تاهت وغلب عليها دور حضارى واحد ـ هو الدور الاسلامى ـ من الأدوار الحضارية الثابتة لهذه الشعوب •

وللمؤلف ـ وهو يحلل التراث والواقع ـ أن يختار مستوى للتحليل ومنهجه ، وله أن يتوسل بالمناهج النفسية والبنائية والفينومينولوجية ليتجاوز الواقع (المادى) الى ما وراءه من مضمون شعورى ونفسى • وله كذلك أن يجعل وكده الأول التفتيش عن الشعور فى الالهيات والعلوم التقليدية الموزونة ، مؤمنا بأن علمنا هو نتيجة شعورنا بالعالم وبأن وجودنا ووجود العالم هو ما نشعر به • للمؤلف كل ذلك ، ولكن ليس له أن يعمم وأن يحاول التوفيق بين مناهج متمايزة • ليس له أن يعمم فيجزم أن لا شىء فى العالم الخارجى يمكن ادراكه ومعرفته الا من خلال الشعور ، لأن البداية بالشعور ـ عنده ـ بداية يقينية لاتستبقها بداية أخرى • أما محاولة التوفيق بين المناهج المتمايزة ، بل المتقابلة ، فتبدو فى طموح المؤلف الى (منهج نفسى اجتماعى) ، وفى طموحه الى جعل الأساس الشعورى العامل الأول فى تفسير الظاهره المدروسة ـ الحضارة ـ فى نفس الوقت الذى يطمح فيه الى وضع الظاهرة فى منظور تاريخى • ولا تنجح محاولة التوفيق ـ بطبيعة الحال ـ لأن المؤلف يرد بحزم ما رآه اجتماعيا الى ما سماه الأبنية النفسية ، ولأن المنظور التاريخى لديه لا يجاوز لحظة ثابتة من تاريخ الجماعة ، هى لحظة ازدهار العلوم الاسلامية فى العصور العباسية • التاريخية ـ فى الظاهرة المدروسة ـ انما هى الظاهرة فى تطورها وفى جدل جزئياتها داخليا وفى جدلها ككل مع غيرها من الظواهر ، والتاريخية ـ فى المنهج الدارس ـ انما هى اعتماد قوانين هذا التطور • لكن المؤلف بعيد جدا ـ فى كل عمله ـ عن هذه التاريخية ، وقريب جدا من المثالية الروحية الحادة • ولا ريب فى أن الشعور أحد العوامل الموجهة لسلوك الفرد والجماعة ولكنه ليس العامل الأساسى فى تفسير هذا السلوك • ولا ريب فى أن الشعور أحد القوى العارفة لكنه ليس منهجا معرفيا • ولا ريب فى أن للتراث آثارا شعورية نفسية فى الواقع الماثل ، ولكن الأثر الأعمق للتراث انما يسطع ـ فى تفاعله مع معطيات الواقع ـ فى مستوى تطور الجماعة فى تعاملها علميا وتكنيكيا مع عالمها الطبيعى ، وفى مستوى تطور الجماعة فى علاقاتها ثقافيا وسياسيا فى نظامها الاجتماعى • ماذا قلت ؟ • ولم لا أقول ان العلم ينكر أن يرد جهد الجماعة علميا وابداعيا وفكريا ـ تراثها ـ الى مصدر واحد مهما تكن منزلته ، وينكر أن تكون الحضارة (موقفا شعوريا) وأن يكون الدور الحضارى للجماعة فى التاريخ ثابتا عند لحظة مهما يكن ازدهارها ، وينكر أن يكون مستقبل الشعب فى نهوضه الحديث وراءه ، مهما يكن هذا (الوراء) مضيئا • الحق أن مفهومات المؤلف للتراث والحضارة والنهضة ذاتية غالية ، وأن منهجه فى تحليل التراث والواقع ذاتى غال • وتنسحب هذه الذاتية الغالية ـ مفهوما ومنهجا ـ على المسائل الأخرى وخاصة اللغة والقومية والثقافة والثورة والتأثير والتأثر •

ومالى لا أضع نفسى ازاء الغايات المباشرة للمؤلف ؟ • ان الرجل يتغيا صياغة فكرية لمشكلين : او لهما مشكل التراث وما يتصل به من مسالة (الشخصية القومية) ومسالة (الأصالة والمعاصرة) ، وما يتصل بكل ذلك من ماهية للحضارة وما هية للثقافة • وثانيهما

مشكل الثقافة الوطنية المصرية فى ضوء تحليل التراث الماضى والواقع الحديث ، وما يتصل بذلك من خطة فكرية ومن تقويم للخطط السابقة فى تراثنا القريب • ولنا فى هذين المشكلين ـ بكل مايتصل بهما ـ كلام :

الموروث الثقافى فى مجتمع من المجتمعات هو الوعاء الحافظ لتجربة هذا المجتمع فى التاريخ ، ويتبدى هذا الموروث فى الأعراف القيم والمثل العليا وأنماط السلوك والأديان والفنون والعلوم والآداب مدونة وشفهية ، كما يتبدى فى المعابد والهياكل وطرز العمارة ••• الخ • لكننا نقف هنا عند المفهوم الضيق الخاص للثقافة : الصياغات الفكرية والدينية والعلمية والابداعية • ونعالج هذه الصياغة من زاوية محددة هى . الأصيل والمعاصر فى ثقافتنا الراهنة • وبطبيعة الحال فلسنا هنا بحيث نعالج كلا من تلك الصياغات فى اتصاله بقضية (الاصالة والمعاصرة) وانما نتناول للمشكلات النظرية التى تثيرها هذه القضية •

لا يعرف العلم خصائص ثابتة لأية مجموعة تاريخية من البشر لأى مجتمع • ولذا فان العلماء يتحرجون ازاء مفاهيم مثل (الخصوصية التاريخية) و (الشخصية القومية) و (الأصالة والمعاصرة) وغيرها • من وجوه التحرج أن العلم قد اكتشف الجدل بين المطلق والنسبى ، وبين الثابت والمتغير ، فأصبح القول بأصول ثقافية مطلقة لشعب ما ، وبملامح ثابتة لشخصيته القومية ، قولا لا يقبله العلم • ومن وجوه التحرج أن بعض هذه المفاهيم قد أخفى روحا قوميا غاليا عدوانيا ، وأن بعضها (الأصالة : تراثى) قد استخدمته قوى اجتماعية وسياسية لمواراة تخلفها وحماية مصالحها ، كما استخدم بعضها (المعاصرة : عصرى) لوأد ثقافات الشعوب وخاصة الجوانب الديمقراطية والمتقدمة منها •

بيد أن اكتشاف العلم للجدل بين المطلق والنسبى وبين الثابت والمتغير ، قد أزال كثيرا من التحرج ، اذ وضع العلماء ـ فى ضوء ذلك الاكتشاف ـ ضوابط لهذه (المفاهيم) جعلتها (مصطلحات) معتمدة فى كثير من البيئات العلمية :

فضابط (الخصوصية التاريخية) لمجتمع من المجتمعات هو التعرف على ما يفسرها من تركيب اجتماعى واقتصادى ، وعلى ما يفسر تغيرها من مرحلة الى مرحلة فى تاريخ هذا المجتمع. ليست الخصوصية هنا جامدة سرمدية ، وانما هى متغيرة متحولة تاريخيا ، تنتظم عناصر ثابتة هى سبب بقاء المجتمع وعناصر متغيرة هى سبب تطوره • وامتلاك الوعى الانسانى لهذه المعرفة هو أداته للتقدم • ان هذا التعرف يفضى الى التفسير ، ومن ثم الى التغيير •

وعلى هذا فان (الشخصية القومية) لمجتمع من المجتمعات انما تنهض على عمادين (جغرافى طبيعى ـ وبشرى انسانى) ثابتين نسبيا ، وعلى عماد اجتماعى اقتصادى (تاريخى) متغير • ويتأسس على هذا أن التفتيش عن (ملامح وخصائص) لمجتمع ما ممكن اذا اعتمد التغير من مرحلة الى مرحلة فى تاريخ هذا المجتمع نهجا ، واذا تنكب طريق التجميد والتثبيت المجردين لبعض السمات والخصائص الظاهرية • وعلى هذا أيضا تتبدى قضية التراث والواقع (الأصالة والمعاصرة) مرتبطة بحقائق المرحلة التاريخية المحددة التى تثيرها ، وهى مرحلة التطور الراهن فى بلادنا • أى أنها قضية تتبدى بتفاعل التكوين الاجتماعى الاقتصادى الثقافى لمجتمعنا مع العصر الذى نعيش فيه • ولما كان هذا التكوين متعدد الطبقات والمصالح ، فان تحديد ما هو أصيل وما هو معاصر انما يتأسس على وجهات متعددة ممثلة لتلك الطبقات ومصالحها • أى أن النهج فى المعاصرة هو الذى يوجه الى النهج فى الأصالة فكأن الحاضر هو الذى (يخلق)الماضى ـ ان صحت العبارة ـ أو أن الحاضر هو الذى يفسر الماضى • لهذا فان كل تحديد للأصالة انما يتضمن تحديدا للمعاصرة • فاذا اعتمدنا هذه الضوابط هنا ، فاننا ننتهى الى تحديدات نراها صالحة : أهمها التمييز بين (التراث) و (الأصالة) ، ذلك ان الأصالة لا تطابق التراث ، لأن التراث هو الماضى الثقافى ، أما الأصالة فهى الماضى الثقافى الصالح للتواصل والقادر على التأثير فى الحياة الحديثة وعلى الاستجابة لحاجاتها الحقيقية ، ان هذه النظرة توجه الى درس التراث كله درسا تاريخيا نقديا لبيان التجربة التاريخية بكل جوانبها وكل ملابساتها ، هنا يصبح التراث تاريخا • أما الأصيل ـ وهو جانب من التراث ـ فيصبح مجالا للاحتذاء والاستلهام • وهنا تصبح المعاصرة هى ذلك الأصيل مجددا وقابلا للجديد فى ظروف جديدة • الأصيل ـ فى هذه النظرة ـ هو التراث النابض بالحياة ، هو جزء من البناء الثقافى التاريخى للجماعة ، متطور بتطورها ، مستجيب لوحى حاجاتها وعلاقاتها الجديدة • ان الأصيل يتحدد ـ هنا ـ بدواعى تحديثه اى بدواعى المعاصرة • ان ضبط التعامل علميا مع التراث هو فى ذات الوقت ضبط لتعامل مجتمعنا مع هذا العصر الذى نرنو الى المشاركة فى حضارته :

فاذا نهض درس التراث على منهجية ضابطة تاريخية ، ولذا نهض موقفنا من هذا العصر على منهج نقدى يعتد بالحاجات والملابسات ، تحددت لنا العلاقة بين التراث والواقع باعتبارها مشكلة واقعية ومصطلحا يعتد به العلم ويرضاه .

الثقافة – اذن – ظاهرة ماهيتها الأساسية (التاريخية) .. وذلك لأن البناء الثقافى لمجتمع من المجتمعات هو نتاج جماعة بشرية صاغتها ظروف تاريخية (اجتماعية اقتصادية) محددة . من هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها القومية . ويتم هذا البناء الثقافى عبر مراحل تاريخية متعاقبة محركها وأساس التغير فيهاصراع القوى والطبقات الاجتماعية ، ومن هنا تستمد ثقافة هذا المجتمع طوابعها الطبقية . الطوابع القومية مفسر لتجانس عام ينتج (وحدة ثقافة الشعب) والطوابع الطبقية مفسر لتمايز يشير الى المثل الأعلى لكل طبقة من طبقات هذا الشعب والى وجهتها فى الحياة ونظرتها اليها .

وتثير هذه الطوابع القومية والطبقية أمرا هو : أن أى شعب يصوغ خبرته فى التاريخ – ثقافته – فى ظل ظروفه بخاصة ، وفى ظل صلاته بغيره من الشعوب . أى أن البناء الثقافى لشعب ما انما هو ثمرة تطوره الذاتى وتلاحمه بغيره . وثمار هذا التلاحم الثقافى بين الشعوب تمثيل دال على خبرة البشر على هذه الأرض : تراث الانسان . فاذا كانت ثقافة الشعب عاكسة لطابعه ، فانها فى ذات الوقت جزء من كل ، هى بعض من التجربة البشرية . لكن غلاة القوميين والتراثيين والمرجعيين – فى فترات احتدام الصراع الاجتماعى والفكرى – يلحون على التميز القومى (المقفل) الذى يتجاوز الاعتزاز الصحى الى التعصب العدوانى ، فاذا وقعت عيونهم على (أصالة) ذات محتوى انسانى فى التراث القومى الكلاسيكى عدوها (دخيلة) ، واذا وقعت عيونهم على (معاصرة) ذات محتوى متقدم فى الثقافة القومية الراهنة عدوها (مستوردة) .

وما دام العلم قد أقر بتاريخية الظاهرة الثقافية – قوميتها وطبقيتها – فان من مشكلات الثقافة الوطنية المصرية أن حلقة أساسية من حلقاتها ، وهى الحلقة الأخيرة – الثقافة العربية الاسلامية – تكاد تخفى حلقتين أساسيتين آخريين – هما الحلقة الفرعونية ، والحلقة القبطية . ان الثقافة العربية الاسلامية فى مصر – منذ أربعة عشر قرنا – هى الحقيقة الثقافية البارزة ، لكن تاريخ مصر المدون – ببنائه الثقافى – يمتد عمقا الى أكثر من سبعين قرنا . ووجه المشكلة هنا أن بعض الاتجاهات الفكرية والسياسية قد إغفل الحلقتين الأوليين من البناء الثقافى المصرى ، خاصة بعد التغيرات السياسية منذ الخمسينات وبروز النزوع الى الوحدة العربية والوحدة العربية ظاهرة تاريخية قطعت شوطا فى نشوئها وتكونها ، كما أن نظريتها السياسية تنمو بنموها وتتطور بتطورها ونضجها . وبطبيعة الحال فان الصياغات الفكرية الموضوعية تساعد على هذا التطور والنضج . وفى هذا السبيل فان الوحدة العربية ليست امتدادا للقبلية البدوية القديمة ، وانما هى التفاعل العربى مع التكوينات التاريخية والقوميات : المصرية ، العراقية ... الخ . وعلى هذا فان الوحدة العربية ليست مجموع تواريخ هذه التكوينات والقوميات ، وانما هى تكوين قومى جديد : ليس حاصل جمع تلك التواريخ ، وانما هو نتيجة لتفاعلها . ويتاسس على هذا الفهم أن تلك التكوينات والقوميات لا تتوارى مع بروز الوحدة العربية ، وانما على العكس فانها تزدهر مع هذا البروز ، لأن التناقضات والتفاوتات الراهنة بينها تؤدى الى هذا الازدهار ، ثم يحل التناقض فى الصيغة العربية الجديدة . من هنا فان ازدهار هذه التكوينات والقوميات يفضى الى التفاعل الصحى والصحيح ، ومن ثم فانه يفضى الى نضج التكوين العربى الجديد . بهذا تبرز الثقافة المصرية – بكل حلقاتها وبعمق سبعين قرنا فى التاريخ – كما يبرز غيرها من ثقافات تلك القوميات ذخرا هائلا لثقافة عربية واحدة .

هذا ما قلته هنا

وسيقول غيرى غيرما قلت قريبا منه أو بعيدا عنه ، فالعمل جاد وخصب . وستظل جمهرة المثقفين والمفكرين تتبع خروج اجزاء هذا المشروع الكبير . انا لهذه الأجزاء لمنتظرون . وتحية الى المؤلف المفكر النابه .

●

الثابت والمتحول

فى رؤيا أدونيس للتراث

نصر أبو زيد

●● ان دراسة التراث مهمة تحوطها صعوبات عديدة . أخطر هذه الصعوبات عدم الوعى بأن موقفنا الراهن من واقعنا يحكم نظرتنا لهذا التراث ، ويلون حكمنا عليه ، ولقد انتهت - تقريبا - من أفق حياتنا الثقافية النظرة التقديسية للتراث، تلك النظرة التى تراه كمالا كله ، وجمالا كله ، وتراه كتلة واحدة لا تمايز بين اتجاهاته وعناصره . منذ ألقى « طه حسين » فى أفق حياتنا الثقافية قنبلة « فى الشعر الجاهلى » ، لم يكف وعى المثقف العربى عن التساؤل عن ماهية التراث وعن علاقته به . ولقد تأسس - منذ ذلك الحين - وعى جديد مؤداه أن الماضى شانه شان الحاضر - ليس خيرا كله ، بل هو مزيج من الخير والشر ، من الخطأ والصواب ، من عناصر التقدم وقوى التخلف . وأنه - شأن مجتمعنا الراهن - يقوم على الصراع بين هذه العناصر . ومن ثم انتفت نظرتنا السكونية الى التراث لتحل محلها نظرة ديناميكية (١) .

غير ان هذه النظرة الديناميكية - بوعيها الجديد موقفها العملى مع عناصر الخير والتقدم والصواب - ما زالت - على المستوى النظرى - محجوبة عن قانون العلاقة الجدلية بين الحاضر والماضى . وما زالت تدور فى اطار الوهم التقليدى الذى يفصل بين الموقف الراهن للمفكر وبين رويته لتراث أمته . مازال مفكرو هذا الاتجاه الجديد يظنون انهم يقدمون صورة « موضوعية » للتراث والماضى وهم فى هذا الوهم لا يحققون تميزهم الكامل عن الاتجاه التقليدى الذى يرفضونه فى واقع الأمر . ان مفكرى هذا الاتجاه - بكلمات اخرى - يناقضون انفسهم حين يسلمون بامكانية « الدراسة الموضوعية » للماضى كما لو كان الماضى شيئا محايدا مستقلا عن وعينا الحاضر وموقفنا الراهن . ان للماضى وجوده المستقل دون شك ، بمعنى أن له وجودا تاريخيا فى الماضى (وجودا بالمعنى الانطولوجى) ، أما بالمعنى العرفى (الابستمولجى) فالماضى مستمر يشكل الحاضر ، كما يعيد وعينا الراهن اعادة تشكيله . ان العلاقة بين الماضى والحاضر - بهذا الفهم - علاقة جدلية، وكذلك العلاقة بين التراث والباحث . لا يكفى أن يتبنى الباحث فى تراثه الاتجاهات التقدمية الخيرة ، بل عليه أن يعى - بنفس الدرجة - جدلية علاقته مع هذا التراث ، وان يتخلص من وهم النظرة الموضوعية . ان اهمية هذا الوعى تضع أساسا « موضوعيا » لموقف الباحث من التراث انها تؤصل اختياره بدلا من ان تجعله فى منطقة « الأهواء » و « النوازع » و « الاغراض الشخصية » ، وهى الاتهامات التى يوجهها عادة من يعتبرون أنفسهم سدنة للتراث ، واصحاب الحق الوحيد فى فهمه وتفسيره . ان هذا الوعى - من جانب آخر - يكون قادرا على كشف الأساس النظرى لموقف « الآخرين » من التراث . انه يفسر « فهمهم الخاص » أو « تأويلهم » الذى يعتبرونه « الفهم » الوحيد و « التفسير » الصحيح . ان رفض وهم « الفهم الموضوعى » هو نقطة الانطلاق الأولى للتحكم فى الاهواء والنوازع والأغراض ، ومواجهتها بدلا من تركها تعمل فى الخفاء (٢) . وهذا الوعى يمكن الباحث من السيطرة على موقفه وفهمه وتقنينه ، مما يعطى رؤيته بعدا أعمق ، ويجنبه مزالق الشطح والوثب والربط الميكانيكى بين الظواهر .

انطلاقا من الوعى بهذه العلاقة الجدلية بين الماضى والحاضر ، وبين الباحث وموضوعه ، لابد من التسليم - مع لوى التوسير - بأنه « لا توجد ثمة قراءة بريئة » (٣) .

يبدأ الباحث من موقعه الراهن وهمومه المعاصرة محاولا اعادة اكتشاف الماضي . والباحث في هذه الحالة يسلم بما يربطه بالماضي من علاقة جدلية ، وينطلق من حق الحاضر في فهم الماضي في ضوء همومه ، كما انه يسلم بأن هذا الماضي ليس كتلة واحدة ، وانما هو اتجاهات ، تعكس قوى ومصالح طبقات . وهو ـ من ثم ـ يفتش في اتجاهات الماضي عن سند لموقفه الراهن . انه بكلمات أخرى لا يتبنى الماضي ككل ، بقدر ما يختار منه نافيا بعض عناصره ومثبتا بعضها الآخر . ان الماضي في هذه الرؤية له استمرار في الحاضر ، وان يكن استمرارا غير تشابهي .

الباحث في هذه الحالة أشبه بالفنان ، أو الروائي . ان له موقفا من الواقع ، وهذا الموقف يحدد رؤيته للأشياء والواقع . وهو ـ من ثم حين يختار من الواقع عناصر عمله الفني تحكمه رؤيته في عملية الاختيار هذه ، فلا يختار من الواقع الا ما يبرز رؤيته . وتكمن مقدرة الفنان الحقيقية في قدرته على الموازنة الدقيقة بين عملية الاختيار التي يقوم بها ، وبين التلقائية التي يجب أن تكون طابع عمله الفني . ونفس التحدي مطروح أمام الباحث في التراث ، ان عليه أن يوائم مواءمة دقيقة بين رؤيته وبين حقائق التراث . والوعي بطلاقة الجدل مع الماضي هو سلاحه لتحقيق هذه المواءمة ، وتجنب الشطح والوثب .

من خلال هذا المنظور نتعرض لرؤيا أدونيس للتراث كما عرضها في دراسته « الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب » (٤) . ويهمنا ـ ما دمنا بصدد العلاقة الجدلية بين الباحث والتراث ـ أن نحدد موقف أدونيس من الواقع كما عرضها هو نفسه في هذه الدراسة ، وذلك حتى نتمكن من اكتشاف المنظور الذي ينظر للتراث من خلاله .. ما هو تصوره للابداع ؟ وما هو تصوره للاتباع ؟ ما هي مفاهيم الثبات والتحول عنده ؟ وما هي كنه العلاقة بينهما ؟ ما هو تصوره لعلاقة الماضي بالحاضر ؟ وتصوره لعلاقته هو ـ كموقف وشاعر ـ بالتراث ؟! كل هذه أسئلة قد تضيء الاجابة عليها جوانب الاضافة في هذه الدراسة ، كما أنها ـ في نفس الوقت ـ قد تكشف عن بعض جوانب القصور في تعاملنا مع التراث ونظرتنا له . وعلى القارىء الا يتوقع عرضا أفقيا لافكار الدراسة تغنيه عن قراءتها بنفسه ، اذ تظل هذه القراءة لدراسة أدونيس قراءة من زاوية خاصة تعكس اهتمام كاتبها وانشغاله بدرس « معضلة التأويل » في ثقافتنا القديمة والحديثة على السواء .

يتحدد موقف ادونيس من الواقع في تفرقته بين ثقافتين : الثقافة السائدة ، والثقافة الطليعية التي ينتمي اليها ، الثقافة السائدة ـ من وجهة نظره « جزء من الأيديولوجية السائدة . هذه الأيديولوجية المتحققة في مؤسسات المجتمع العربي .. المجسدة في ممارسات الأجهزة الأيديولوجية للنظام العربي ، لا تؤسس شروطا جديدة وعلاقات جديدة ، وانما تعيد انتاج العلاقات الاستغلالية الماضية . فهذه الأيديولوجية السائدة ليست الا استعادة للايديولوجية الاستغلالية الماضية ، وليس التحول السياسي ، الظاهري ، أكثر من ازاحة للطبقة القديمة المستغلة من اجل أن تحل محلها طبقة جديدة مماثلة لا من أجل تحرير الطبقة المستغلة » (٣/٢٣٩ ـ ٢٤٠) . واذا كانت الثقافة السائدة هي ثقافة الطبقة المسيطرة وهي ثقافة تستند الى الماضي ، فان الثقافة الطليعية ـ التي ينتمي اليها الكاتب ـ هي ثقافة الطليعة للفئات المسودة وهي « طليعة تمتلك وعيها الخاص بوضعها ، بكونها مسودة ، وانها تتململ من أجل التحرر والانعتاق من شروط حياتها هذه ، ومن الايديولوجية السائدة » (٣/٢٤٠) .

هناك اذن ثقافتان متميزتان ، تعبر كل منهما عن وضع طبقي . الثقافة السائدة تعبر عن الطبقات المستغلة (بكسر الغين) . وتستند الى الماضي . اما ثقافة الطليعة ، فهي تعبر عن وعي الطبقات المستغلة (بفتح الغين) ورغبتها في التحرر والانعتاق . ومن الطبيعي ان تستند هذه الثقافة الى الحاضر في مواجهة الماضي الذي تستند اليه الثقافة السائدة . ولكن كيف تستند الثقافة السائدة الى الماضي انها تقوم بعملية « تفسير » أو « تأويل » لهذا التراث . انها تحوله الى قوة لترسيخ الأنظمة القائمة واستمرارها . « في هذا المنظور ، يبطل قول القائل : ان الماضي انتهى ، او لم يعد فعالا ، أو انه ليس مشكلة . خصوصا أن تحويل التراث الى قوة ايديولوجية توجه الحاضر ، يرتبط بموقف تقويمي اخلاقي : لايكون العربي عربيا الا بقدر ايمانه وارتباطه بتراثه ، كما تفهمه هذه الأجهزة الأيديولوجية السائدة وتعلمه (٣/٢٢٧) .

هكذا تبدأ ـ في نظر ادونيس ـ مشكلة التراث . انها تبدأ كرد فعل لتوظيف الثقافة السائدة للتراث لخدمة اهدافها . واذا كانت الأجهزة المسيطرة تعطي للماضي استمرارية في الحاضر للوقوف ضد حركة التغيير ، فان مهمة القوى الطليعية التي تسعى الى التحرر ان تبدأ بطرح مشكلة التراث ، ولكن من منظور مغاير لها وطرحه طرحا نقديا « أن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية وحسب ، وانما هو أيضا مشكلة سياسية واجتماعية . وتبدو ـ تبعا لذلك ـ أهمية النقد وضرورته ، نقد الثقافة التقليدية السائدة ، ونقد مفهوماتها ، خصوصا مفهومها للتراث وللماضي بشكل عام » (٣/٢٢٨) . والمنظور الذي يجب أن نرى التراث من خلاله هو ذات المنظور الذي ننظر للواقع الراهن من خلاله . اننا لانرى الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي كتلة واحدة ، وكذلك نظرتنا للتراث يجب أن نراه في ضوء جدلية الصراع بين عناصره . والمبدأ العام الذي يحكم نظرتنا سواء للماضي او للحاضر هو جدلية الرفض والقبول « هي الظاهرة الأكثر طبيعية وواقعية في الثقافة ، وفي الحياة الاجتماعية السياسية بعامة . ففي كل مجتمع نظام يمثل قيما ومصالح لجماعات معينة ، من جهة ، ونواة لتصور نظام آخر يمثل قيما ومصالح مناقضة لجماعات اخرى مقابلة ، من جهة ثانية . وليس تطور المجتمع الا الشكل الأكثر تعقيدا للصراع او التفاعل بين هذه الجماعات» (١/ ٢١) . من خلال هذا المنظور يجب أن ننظر الى التراث « ان الأصل الثقافي العربي ليس واحدا ، بل كثير ، وانه يتضمن بذورا جدلية بين القبول والرفض ، الراهن والممكن ، او لنقل بين الثابت والمتحول » (١/ ٢٠) .

التراث ـ من خلال هذه الرؤية ـ ليس واحدا ، وانما هو متعدد . انه ليس نتاجا ثقافيا واحدا ، وانما هو نتاجات ثقافية لا تتباين لدرجة التناقض . لذلك لا يصح البحث في التراث كأصل أو جوهر أو كل وانما ينبغي البحث في نتاج ثقافي محدد ، في مرحلة تاريخية محددة « (٣/ ٢٢٨) . ولا يقتصر مفهوم التراث على رؤية مستوياته المتنوعة في مراحله التاريخية المختلفة ، بل يمتد هذا المفهوم لرؤية تنوع مستويات النتاج الثقافي نفسه في مرحلة تاريخية

بعينها . فهناك – فى المرحلة الواحدة – مستويات وانواع للنتاج الثقافى « **لايجوز ان توضع على مائدة واحدة فى صحن واحد • البحث فى الفقه مثلا غيره فى الشعر ، او فى الفلسفة . والبحث فى هذا غيره فى الفن المعمارى او الموسيقى** » (٣ /٢٢٨)

هذه النظرة الديناميكية للتراث ، والتى تميز بين مستوياته ، وترى عناصره فى علاقتها الجدلية ، تستطيع ان تواجه النظرة التقليدية للتراث ، وتحاربها بنفس سلاحها. لم يعد التراث – بهذا الفهم – ملك الطبقات المسيطرة ترسخ به سيطرتها ، وتفرض به أرهابها توطيدا لسلطتها ، بل صار بنفس القدر سلاحا فى يد القوى التقدمية صار سلاحا للتغيير لا للتثبيت • وبكلمات أخرى صار التركيز فى مفهوم التراث على عناصر التغير والتحول والتقدم ، لا على عناصر الثبات والسكون والتخلف • يكاد أدونيس – على المستوى النظرى الخالص – أن يدرك هذه الحقيقة ، ولكن رؤيته الثنائية للواقع الثقافى الراهن ، وتوحيده التام بين الثقافة السائدة والماضى ، وعدم ادراكه للعلاقة الجدلية بين الثقافتين ، وبين الماضى والحاضر ، جعله – على المستوى العملى – ينفر من الماضى نفوره من الثقافة السائدة • واذا كانت الثقافة السائدة ، برؤيتها التقليدية للتراث ، تتبنى الاتباع وترفض الابداع ، فانها تحول دون اى تقدم حقيقى • ولا يمكن – فيما يرى أدونيس – « **ان تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربى ، اذا لم تتهدم البنية التقليدية للذهن العربى ، وتتغير كيفية النظر والفهم التى وجهت الذهن العربى وما تزال توجهه** » (١/ ٣٢) ودراسة التراث فى هذه الحالة لا تعنى اخصابا للحاضر ، بقدر ما تهدف الى هدم التراث نفسه (التراث هنا = الثقافة السائدة) ولكن بنفس سلاحه ، اى بآلة من داخله « **واذا كان التغير يفترض هدما للبنية القديمة التقليدية ، فان هذا الهدم لا يجوز أن يكون بآلة من خارج التراث العربى ، وانما يجب ان يكون بآلة من داخله ، ان هدم الأصل يجب ان يمارس بالأصل ذاته** » (١/٣٣)

ان الكاتب هنا يتحدث عن الهدم ، لا عن التجديد أو التبنى • اننا ندرس التراث ، وندرك تنوعه واختلاف مستوياته ، لا لنؤكد موقفنا الراهن – فى مواجهة استخدام التراث كأداة للتثبيت – بل لنهدمه من داخله ، نهدم عناصر الثبات بعناصر التغير ، أو بمعنى آخر نجعل التراث محايدا؛ أو نسحب البساط من تحت أقدام اولئك الذين يستخدمونه ان هذا الموقف من التراث يختلف – جوهريا – عن الموقف الذى يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر . ان موقف ادونيس – رغم ديناميكيته الظاهرة – ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا فى الماضى . انه يفهمه لكى يهدمه ، يكتشف عناصر الجدل والصراع فيه ، لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك فى الماضى وانتهى دورها . ان رغبة أدونيس فى الانفلات من الماضى وهدمه تنبع أساسا من رغبته فى هدم الثقافة السائدة . وهو – وان كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث – يحرم نفسه من ذات السلاح ، ويؤمن على النقيض – ان علاقته بالتراث علاقة انفصال كامله . انه يسلم بأثر التراث وينفيه فى نفس الوقت . وهو – لذلك يدين اى ارتباط بالتراث « **حتى حين يتعاطف الفكر التقدمى المعاصر ، كردة فعل على الفكر التقليدى ، مع اتجاهات فى الماضى يمكن وصفها بانها متقدمة ، بالمقارنة مع الاتجاهات الاخرى سواء كانت تمثل ثقافة النظام الذى كان سائدا آنذاك او مناهضة لها ، فان تلك الاتجاهات المتقدمة لا يمكن ان تكون ملزمة للفكر التقدمى ، نظريا او عمليا ، فهى ليست اكثر من شاهد تاريخى على وعى طبقات او جماعات صارعت من أجل تقدم المجتمع ، وانتجت ثقافة تشهد لهذا الصراع وتعبر عنه . فما قيل وعمل فى الماضى ، فى مجال الثقافة ، ليس شيئا مطلقا يجب تكراره والايمان به . وانما هو نتاج تاريخى ، اى نتاج يتجاوزه التاريخ من حيث انه تعبير عن تجربة محددة لا تتكرر ، فى مرحلة لا تتكرر هكذا يتضح ان طرح قضية الارتباط بالتراث انما تقوم به الفئات الوارثة المسيطرة موحدة بذلك ، بين سيادتها على النظام وسيادتها على الكلام ، وذلك من اجل ترسيخ ثقافتها وسيادتها . والخطأ هنا ، اى خطأ الفكر التقدمى ، هو فى انه ينزلق الى ارضية هذه الفئات ، ويتبنى مقولاتها فى كل ما يتصل بالتراث** » (٣/ ٢٢٨–٢٢٩)

ان هذه الرؤية التى يتبناها « ادونيس » للتراث تقوم على الهدم بدلا من الارتباط . ان الارتباط بالتراث – خاصة فى اتجاهاته المتقدمة – لا يعنى اهمال الظروف التاريخية، بل يعنى الوعى بها . ان الفارق بين الارتباط الذى يقوم على الوعى والارتباط الذى يقوم على التقليد ، فارق جوهرى الوعى يدرك التمايز بين الماضى والحاضر ، فى نفس الوقت الذى يدرك فيها جدلية العلاقة بينهما . انهما متمايزان متداخلان . اما التقليد فيحاول ان يكرر الماضى. الارتباط بالتراث – القائم على الوعى – يرى أن الماضى والحاضر متمايزان وجوديا ، ولكنهما متداخلان معرفيا ، بينما لا يميز الارتباط التقليدى بين هذين المستويين .

الجانب الآخر الذى يشكل موقف ادونيس من التراث – الى جانب موقفه السياسى – كونه شاعرا ، يعد واحدا من طلائع الحركة الشعرية الحديثة . وهى حركة ترسخ أصول التجديد على مستوى الابداع والتنظير النقدى فى نفس الوقت . ويجب ان لا يغيب عن بالنا ان هذه الحركة ما تزال تعانى عدم القبول على المستوى الجماهيرى الذى ما زال يحتضن الشعر الكلاسيكى والرومانسى فى احسن الأحوال . وموقف ادونيس كشاعر لا يختلف عن موقفه – كمفكر – من التراث ، فالموقفان – فى النهاية – وجهان لعملة واحدة .

الابداع فى نظر ادونيس نفى لكل صيغة جاهزة ، وتجاوز لكل شكل موروث • اننا – هنا – ازاء ثنائية تلتقى مع ثنائية الماضى/الحاضر ، التى اشرنا اليها فى الفقرة السابقة • اننا هنا أمام ثنائية الاتباع/الابداع أو الخطابة/الكتابة • ان الابداع ليس انطلاقا من معطى محدد اسمه التراث او التقاليد ، بل هو تحرر من كل شىء . « **ليس الشكل عند الحديث ، فى هذه الكتابة الجديدة صيغة كتابة، وانما هو صيغة وجود . أعنى انه وعد ببداية دائمة . ومن هنا لا ينطلق الشاعر الحديث من أولانية شكلية ، بل ينطق ، على العكس ، من أولانية اللاشكل • ابتداء ، يتحرز من المكتسب ، المتعلم ، الاصطلاحى ، ابتداء ، لا يمارس ما مورس . ابتداء ، يخلص من تصنيفه داخل الثقافة الموروثة . ابتداء ، يتحرك وفى اعماقه طموح ليس الى ان يتعلم القيم السائدة ، بل الى ان يخلق القيم الجديدة • ابتداء ، يرى ان المسالة ليست أن أكرر لغة معروفة ، بل المسالة ان يكتشف لغة غير معروفة . ابتداء يختار المجىء من المستقبل** » (٣/ ٣١٤) « **الابداع دخول فى المجهول لا فى المعلوم** » (٣/ ٢١٢) . والشاعر – اذا صح

أن يبدع من اللاشىء - يواجه معضلة معقدة ، خاصة اذا كان شاعرا ملتزما بموقف سياسى طليعى ، كما هو الحال مع أدونيس . « ان هذا الشاعر يواجه - على الصعيد الفني . مشكلة ذات وجهين متلازمين : كيف يعبر بحداثة (توكيدا لانفصاله عن الآلية الأيديولوجية السائدة) ، وكيف يوصل هذا التعبير (توكيدا لارتباطه العضوى مع الفئات الطليعية المسودة العاملة للتغلب على الأيديولوجية السائدة وعلاقاتها) . هكذا يبدو ان دور الشاعر هو ان ينتج فعالية جمالية لا يستوحيها من العادة السائدة ، بقوة الأيديولوجية السائدة ، بل يستوحيها ، على العكس ، من الطاقة الكامنة، المقموعة لكن القادرة على تغيير شروطها وابداع شروط جديدة لحياة جديدة » (٣/ ٢٤١)

ان المعضلة التى يطرحها - أدونيس هنا - معضلة الاتصال بين الشاعر والجمهور - لا تحلها فكرة « استيحاء الطاقة الكامنة » ، انها عبارة شعرية لا تحدد موقفا . وواقع الأمر ان الشاعر ينظر الى الجمهور نظرة لا تعتد به كثيرا ، بل تتهمه بالسطحية والجهل . انه جمهور « ليست له ثقافة غنية ، لا كما ولا نوعا ، فان مستوى المشكلات التى يعانيها هو مستوى مبتذل ، اعنى انه سطحى وتعميمى . وهو ، بعامة ، بعيد عن الآفاق التى فتحتها العلوم والتجارب الانسانية الحديثة . والشاعر الذى يسر له ان ينخرط فى هذه الآفاق ، لابد من ان يتأثر بها فى تعبيره ، لذلك لابد من ان يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على القارىء ، موضوعيا ، ان ينفذ اليها » (٢٤٧/٣) . ينسى أدونيس هنا دوره الطليعى ، ويقع فى مهوى الاغتراب عن الجمهور ، ذلك الجمهور الذى تسيطر عليه الثقافة السائدة التراثية . ان الشاعر فى حيرة حقيقية انه يرفض حل وضع « البضاعة الجديدة » فى « اناء قديم » او « المضمون الجديد » فى « شكل قديم » تفهمه الجماهير وتستوعبه . ان هذا الحل - فيما يرى أدونيس - « يفصل ، فى الفعالية الجمالية ، بين محتواها وشكلها ، ويتبنى الشكل المتخلف للتعبير بحجة سهولته . وهو رأى ينظر الى الشعر بمقاييس من خارج الشعر » (٢٤٥/٣) وينتهى الشاعر بتعليق الموقف « واذا كان من نقد يوجه هنا فلا يجوز ان يوجه الى الشعر ، وانما يجب ان يوجه الى النقص والعجز فى العمل التحويلى الثقافى العام » (٢٤٧/٣)

اننا قد نتفق مع ادونيس فى تصوره لطبيعة الشعر والابداع الشعرى ، كما نتفق معه فى تصوره لطبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون ، لكننا نرى ان القاءه اللوم - فى مشكلة الاتصال - على الوضع الثقافى السائد ، لا يحل المعضلة ، خاصة وانه شاعر ملتزم بموقف اجتماعى وسياسى طليعى كما قرر هو نفسه . ان هذا الموقف قد يقبل من شاعر يرى الشعر ممارسة جمالية خالصة ، لها فعاليتها المستقلة غير المرتبطة بغايات وظيفية محددة . ان معضلة ادونيس الحقيقية - كناقد ومفكر هنا - هى فى تصوره للابداع ونفوره - الذى أشرنا اليه - من أى ارتباط بالتراث ، كرد فعل لموقف الثقافة السائدة كما تصورها موحدا بينها وبين التراث . ان ثورية الشاعر تأخذ طابع الرفض على مستوى الثقافة ومستوى الابداع كما تصورها الوقت انه يرفض الثقافة السائدة لانها تنسلخ بالتراث . ويرفض الجمهور لانه خاضع للثقافة السائدة ، ولذلك كله يصبح التجديد الحقيقى هو نفى كل سابق ، والاتصال الحقيقى هو اتصال الانفصال « ان العلامة الأولى للجدة الشعرية هى فى ايصال الانفصال ، ان صح التعبير ، اى فى نفى السائد المعمم ، ورفض الاندراج فيه ، والانفصال عن هذا الكلام القمعي . فالرفض أو النفى هو بهذا المعنى ، علامة الاصالة ، الى كونه علامة الجدة » (٣/ ٢٥١) . هكذا يتحد الرفض بالجدة بالاصالة . ويتسق ذلك مع موقف الشاعر من التراث ، انه محاولة الفهم من اجل الرفض والتجاوز والتحرر .

يتجاوز أدونيس تصوره للابداع الشعرى ، ويخطو خطوة ابعد فى تأكيده على علاقة الانفصال بين الشاعر والتراث الشعرى السابق عليه . واذا كان على المستوى الثقافى الخالص يرى ضرورة فهم التراث من اجل اعادة صياغة ثقافتنا (انظر ٣/ ٢٧٢-٢٧٣) فانه - على مستوى الابداع الشعرى - لا يتبنى هذه المقولة « ان العلاقة بين التراث والابداع ليست علاقة سبب بنتيجة . فقد يكون لأمة ما أعظم تراث فى البشرية ، ومع ذلك لا يحول ولايقدر ان يحول دون انحطاطها الى مستوى الأمم العادية ، او دون العادية . وقد لا يكون لأمة ما ، فى الأصل أى تراث - لكنها سرعان ما تنشىء تراثا فى مستوى الأمم المتفوقة . فالتراث ، بهذا المعنى ، مادة حيادية ، لا تهجم أو تتراجع، أعنى لا تتحرك الا بين يدى المبدع . ولهذا كان لكل مبدع تراثه الخاص ضمن التراث » (١٠٤/١)

واذا كنا نتفق مع أدونيس فى طرحه لعلاقة التراث بالأمة ، من حيث ان تراث الأمة الماضى ليس شرطا فى تفوقها فى الحاضر ، فاننا نختلف معه فى طرحه لعلاقة التراث بالمبدع . انه يتصور أن التراث مادة محايدة يشكلها المبدع كيف يشاء ، أو هذا ما توهمه عبارته . ويبدو أنه يعطى للمبدع أولية فى صنع التراث وتشكيله . ان لسان الميزان يميل هنا الى جانب المبدع ، بنفس الدرجة التى مال فيها الميزان تجاه التراث فى تصوره لعلاقة الماضى بالحاضر ، وهذا يؤكد النظرة الثنائية - الانفصالية (غير الجدلية) التى ينطلق منها أدونيس فى فهم الحاضر والماضى معا ، وفى فهم العلاقة بينهما كذلك . فى علاقة المبدع بالتراث تتبدى أولية المبدع على حساب التراث « ليس التراث ما يصنعك ، بل ما تصنعه . التراث لا ينقل بل يخلق .. ليس الماضى كل ما مضى . الماضى نقطة مضيئة فى مساحة معتمة شاسعة . فان ترتبط ، كمبدع ، بالماضى هو ان تبحث عن هذه النقطة المضيئة . الوفاء لغير هذا البحث وفاء لسقوط مسبق » (٣/ ٣١٣)

وتأكيدا لمبدأ الفصل بين الابداع والتراث ، يعزل ادونيس العمل الابداعى عن سياقه التاريخى « أن زمن الابداع شىء آخر غير زمن التراث . فالآثار الابداعية الماضية ليست لكى تزكى الآثار اللاحقة أو تولدها ، وانما هى لكى تشهد على عظمة الانسان، وعلى انه كائن خلاق (اى انها مجرد شواهد تاريخية كالاتجاهات التقدمية السياسية والثقافية). ثم أن الاثر الفنى معاصر وغير معاصر فى آن . فاللحظة الابداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية ، او التراث ، بل يمكن ان تناقضها . فالفنان يقيم فى زمن ليس بالضرورة زمنه الراهن . وقد يقيم فى الماضى ، أو فى الحاضر ، او فى المستقبل ، او فى هذه جميعا ، فى آن معا . ومن هنا نفهم كيف ان لحظة الأثر الفنى ليست بالضرورة لحظة الذوق السائد . صحيح أن بعض الآثار الفنية تحدد بالذوق ، لكن الاصح ان الآثار العظيمة هى التى تحدد الذوق . الاولى تنسجم مع اللحظة ، اما الثانية فتخلقها . الأولى تتابع تراثا او تاريخا تندرج وتذوب فيه ،

اما الثانية فتبدا تاريخا . الأولى تدخل سلبيا ، رقما ، او عددا فى حركة التاريخ ، اما الثانية فتفجأ هذه الحركة وتمنحها بعدا آخر او اتجاها آخر » (١/ ١٠٤)

هذا التأصيل لطبيعة العلاقة بين الشاعر والتراث يحول الابداعات السابقة فى التراث الى مجرد شواهد تاريخية ، كأنها وجدت فى لحظة ما ، ثم توقف وجودها . هذا الى جانب ان التأكيد على ان الشاعر هو صانع التراث ـ دون أدراك لطبيعة العلاقة الجدلية بينهما ـ قد يطابق بين تراث لغة من اللغات وأمة من الأمم وبين تراث لغة أخرى وأمة أخرى مادام الشاعر هو الفيصل النهائى فى صنع تراثه « قد تكون علاقتى بسوفوكليس او شكسبير او رامبو او مايكوفسكى او لوركا اعمق من علاقتى بأى شاعر عربى قديم ، دون ان يعنى ذلك اننى خارج على التراث الشعرى العربى ، فالشاعر العربى الحديث قد يبدع ما يتنافى ، شكلا ومضمونا مع ما ابدعه اسلافه ، ويظل ابداعه عربيا ، بل الأكثر لا يكون الشاعر العربى الحديث نفسه حقا الا اذا اختلف عن اسلافه . فكل ابداع اختلاف . ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذى يتجاوز اشكال الموروث هو الذى يكون غريبا عن التراث ، بل ان الشاعر لا يتاصل فى لغته الا اذا كان ، بمعنى ما ، غريبا عنها » (٣/ ٢٣٠)

ان الابداع ـ بهذا المفهوم ـ ابداع من عدم ، انه يشبه عملية الخلق الأولى فى التصور الدينى . انه لا يرتبط بماض ما ، أو تراث ما . أنه ـ الابداع ـ يخلق تراثه الخاص . أنه يعنى الاختلاف والمغايرة ، لكن الاختلاف لا يعنى بالضرورة الغاء الماضى ، فالتراث موجود ، ولكنه موجود لكى نرفضه ونتجاوزه ونثور عليه . ان الابداع لا يعنى ان الشاعر « ينفى شعر اسلافه ، أو انه يكتب ، بالضرورة ، افضل مما كتبوا . بل يعنى انه يعبر عن تجربته الخاصة المغايره فى مرحلته التاريخية الخاصة المغايرة . ولهذا فان عالمه الشعرى مغاير بالضرورة » (٣/ ٢٣٠)

وحين يحاول أدونيس ان يؤسس ارتباطا بين الشاعر والتراث ، فان هذا التاسيس يعبر عنه بكلمات غامضة مثل « فالارتباط بالشعر القديم لا يكون ، تبعا لذلك ، ارتباطا بطرائق تعبيره ، بل بالروح العميق الذى حركه » (٣/ ٥٦) وعبارة « الروح العميق » تساوى فى غموضها عبارة « الطاقة الكامنة » فى حديث الكاتب عن معضلة التوصيل عند الشاعر الحديث ..

والسؤال الآن : اذا كان هذا موقف أدونيس من التراث على المستوى الثقافى العام ، وعلى مستوى الابداع الشعرى ، فما هو دافعه للقيام بهذه الدراسة ؟ وكيف اثرت رؤيته للتراث على منهج الدراسة ونتائجها ؟!

ينطلق ادونيس فى دراسته هذه من همومه كشاعر. والهم الأساسى هو علاقة الانفصال التى يعيشها مع الجمهور ، والتجاهل على المستوى النقدى السائد ، لا بصفته الشخصية ، بل باعتباره احد مبدعى ومنظرى الاتجاه الشعرى المعاصر . انه ينطلق محاولا « الكشف عن سر هذا العداء الذى يكنه العربى ، بعامة ، لكل ابداع حتى لكأنه مفطور عليه . فان ردود فعله المباشرة ، ازاء الابداع هى التردد والتشكيك والرفض على مستوى الحياة العامة ، والذم والقمع على مستوى النظام » (١/ ١٩) وهذا المنطلق يشكل موقف ادونيس المبدئى من المعضلة . ان هناك عداء عند العربى لكل ابداع . ويبدو هذا العداء ـ فى نظر الشاعر ـ كما لو كان فطرة عند العربى . الأمر الذى يجعله يتجاوز اطار الشعر ليبحث عن أسباب هذا الرفض فى بنية العقل العربى والثقافة العربية ككل « أن الشعر بذاته ، لا يفسر تاصل الاتباعية فى الحياة العربية . وكان واضحا ـ تبعا لذلك ـ انه لابد من البحث عن أسباب هذا التأصل فى غير الشعر .. ومعنى ذلك انه لم يكن بد من البحث عن هذه الاسباب فى الرؤيا الدينية الاسلامية . وهذه الرؤيا غيبية وحياتية فى آن ، فهى نظرة شاملة للفكر والعمل للوجود والانسان ، للدنيا والآخرة . وبما ان هذه الرؤيا لم تكن تكملة للجاهلية ، بل نفيا فقد كانت تاسيسا لحياة وثقافة جديدتين ، وكانت بما هى تأسيس أصلا جامعا ، صورته الوحى ومادته الامة ، النظام . ومن هنا ثبت لدى انه لا يمكن فهم الرؤيا الشعرية العربية فى معزل عن هذه الرؤيا الدينية ، وان الظاهرة الشعرية جزء من الكل الحضارى العربى لا يفسرها الشعر ذاته ، بقدر ما يفسرها المبنى الدينى لهذا الكل » (١/ ٢٠)

هناك اذن فرضيتان أساسيتان تقوم عليهما الدراسة : الفرضية الأولى ان الاتباعية هى النهج الذى ساد العقلية العربية ، ومازال يسودها ويتحكم فيها . الفرضية الثانية هى : أن هناك صلة جوهرية قائمة بين اللغة والدين والسياسة ، وانه لا يمكن تفسير الاتباعية بدراسة المعضلة فى مستوى الشعر وحده دون الرجوع الى جذور الرؤيا الدينية نفسها فى مستوييها الدينى والسياسى والفكرى على السواء .

فاذا اضفنا الى ذلك ما سبق ان عالجناه من رؤيته للتراث فى ضوء موقفه الراهن . لم نعط كثير أهمية ـ لادعاء الكاتب أنه تجنب الفرضيات القبلية « وانطلقت من الواقع والافكار كما هى » (١/ ٢١) كما اننا بنفس القدر لا نسلم بدعوى الموضوعية التى تؤمن بامكان فهم موضوع ما فى استقلال عن هموم الذات الفاهمة وعلاقتها الجدلية بموضوعها . ورغم ان الكاتب يسلم بامكانية فهم « النصوص » فهما مغايرا لفهمه ، فانه يصر على انه يقدم صورة موضوعية للموضوع . يرى الكاتب أن « ثمة من يحاول ان يفسر هذه النصوص بمنظور يشدد على انها تختزن بذور التفكير الصحيح لكل عصر ، وانها لا تمثل جماع المعرفة الماضية وحسب ، بل تختزن ايضا البذور الحقيقية لكل علم مقبل . ولأن هؤلاء يرون ان الذين ينظرون الى التراث من غير منظومهم يتجنون عليه ، عدا انهم لا يفهمونه ، ولا يعتمدون الوثائق التى تسوغ لهم ما يذهبون اليه ، وانهم ينظرون اليه بافكار مبيتة ترفض هذا التراث ، وانهم لا يبحثونه لكى يكتشفوا ما فيه من عظمة وغنى ، بل لكى يدللوا على افكارهم المبيتة والتى تهدف اخيرا الى هدم التراث » (١/ ٢٤) وبدلا من ان يؤسس ادونيس فهم الاخرين المغاير نفهمه للتراث على أصول جدلية ، كاشفا موقعهم المتخلف من الواقع ، استسلم لمنظورهم « جعلت النصوص التى تعتبر ، بالاجماع ، انها تشكل الأسس النظرية والعملية لهذا التراث ، هى التى تتكلم ، وحصرت دورى ـ عامدا ـ فى عرضها وتوجيهها واستنطاقها » (١/ ٢٤) فالمؤلف يقصر دوره على ترتيب النصوص وعرضها ، والنصوص نفسها ـ دون قارىء ـ هى التى تتكلم . ولسنا بحاجة لكشف ما فى هذا التصور من تناقض ، اذ مجرد ترتيب النصوص و « توجيهها » ، يعنى وضعها فى سياق معين لتعطى معنى معينا ، اى قراءتها قراءة متميزة . ان هذا الموقف الذى يفصل ـ نظريا ـ بين الذات والموضوع يكرس النظرة الواحدية للتراث بدلا من أن ينفيها . أنه يكرس تهمة الأفكار المبيتة ونوايا هدم التراث وتشويهه . بالاضافة الى ذلك فانه يوقع الباحث نفسه فى مهاوى

عدم الانضباط المنهجي . أن أدونيس – في هـذا الفهم – لا يقدم رؤيته الخاصة والمتميزة للتراث وانما يعرض – فيما يقـول – « **لما يمكن تسميته بتاريخ ظواهري فينومينونوجي للثقافة العربية ، كما تكشف عنه الوقائع والأفكار التي تجمع على صحتها الأطراف التي وضعتها او تبنتها** » (١ / ٢٤)

يعتمد أدونيس في حكمه على هؤلاء الشعراء بأنهم مبدعون على تحللهم من القيم الدينية والخروج على المجتمع . انه – بكلمات اخرى يوحد بين السلوك والشعر . وهو في هذا لا يختلف – جوهريا – عن الأيديولوجية التي حكمت على هؤلاء الشعراء بالطرد أو القتل أو الحبس بناء على سلوكهم أو على مضمون شعرهم . فالجذر النظري واحد هو محاكمة الشعر بما ليس من خصائصه . ان أدونيس – بذلك – يفصل – عمليا – بين الشكل والمضمون .

ولا يقف أمر الانحياز عند التوحيد بين السلوك والشعر ، او الفصل بين الشكل والمضمون – بل يتجاوز ذلك الى اعتبار الشعر لذة خالصة ، ولذة جنسية على وجه الخصوص يتجلى انجاز عمر بن ابي ربيعة – فيما يرى ادونيس – من انه يؤسس « ما تمكن تسميته بالنزعة الشهوية او الاباحية في الشعر العربي ، وهو بذلك يتابع ما بداه امرؤ القيس . ان شعرهما يستمد اهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم ، دينيا واجتماعيا ، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية – الدينية ، العودة الى البداية حيث لم يكن الانسان يعرف الخجل او العار . فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع : كل خروج على تقاليد المجتمع بذاته قيمة . لأنه يعلن « اللاخطيئة ، فاللذة هي القيمة » (١/ ٢١٦) . واذا كانت اللذة وحدها هي القيمة ، والثورة هي الخروج على التقاليد ورفض قيم المجتمع ، فان الشعر – اذا ارضى هذه النوازع – يكون قد حقق غايته . هنا يتعامل الباحث مع الشعر على أساس انه يرضى نزوة ويشبع شهوة . لم يعد الشعر تأسيسا لرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل الرؤى القديمة وتتحرر منها (انظر بيان الكتابة ٣/ ٢٩٩ وما بعدها) ، بل صار تدنيا للمقدسات . وهنا بالضبط ما يجذب الكاتب في شعر أمرىء القيس وعمر بن أبي ربيعة « والعلة في هذا الجذب أننا لا شعوريا نحارب كل ما يحول دون تفتح **الانسان . فالانسان من هذه الزاوية ثوري بالفطرة : الانسان حيوان ثوري . نحن لا شعوريا ، ضد كل « ثمر محرم » ، لذلك نعجب بكل من يدنس هذا الثمر ويمتهنه . هذا الانتهاك يفتح ثغرة من الضوء في ظلام العادات او الأخلاق ومن خلال هذه الثغرة نلمح كيف يتهدم العالم القديم ، او تتهدم عوائق الحرية . هذا الانتهاك فساد أو ضلال . لكن حين يكون المجتمع قائما على الضلال ، فان ضلال الخروج عليه ، يصبح الفضيلة الكبرى . ومن هذه الناحية يمكن تحديد القوه او الطاقة الفورية بانها هي القادرة على خلخلة الاساس الراهن للاشياء وتغيير الواقع** » (٢١٦/١)

وحين يتعامل الكاتب مع شعر « جميل » و « أبي نواس » و « أبي تمام » . فانه يقدم قراءته «الخاصة» لهذا الشعر ، في هذه القراءة يبدو الانحياز واضحا في عملية التأويل التي يقوم بها الكاتب لهذا الشعر وقد نجد عند الباحث ما يسوغ – نظريا – هذه القراءة لهذا الشعر ، على أساس أنه « ليس هناك أمام قارىء **النص شيء معطى ، واضح ، وان عليه أن يكتشف ، هو بنفسه ، ما ينطوي عليه هذا النص . وبما أن القراءة مستويات تابعة لمستوى القراء ، فلا يمكن أن يصل قارىء النص الابداعي الى القبض على « حقيقته » النهائية ، فلهذه « الحقيقة » مستوياتها ايضا . القارىء بهذا المعنى « يخلق النص » . انه خلاق آخر يواكب خلاق النص . والنص الابداعي هو ، بهذ المعنى ، افق من الدلالات او من «الحقائق» وليس « مكانا » لفكرة او مجموعة من الأفكار، نراها ونلتقطها بوضوح ، واحدة واحدة** » (٣/ ٣١٠–٣١١)

وقد نتفق مع الباحث في هذه الرؤيا لعلاقة القارىء بالنص، بشرط أن يكون ذلك نهجا عاما يحكم رؤية الباحث للنصوص الشعرية القديمة ، ولا تقتصر على نصوص منتقاة بناء على رؤيا مسبقة تقوم على ثنائية الفعل بين منحى الاتباع ومنحى الابداع ، كما تقوم على ثنائية الفصل بين الشكل والمضمون.

وكما كان عمر بن أبي ربيعة ابداعا يتجاوز واقعه بالرفض والخروج ، كذلك يكون شعر جميل خروجا على مفهوم الحب التقليدي . ان الحبيبة في شعر جميل ليست « **كائنا فرديا شخصا ، وانما تتحول الى فكرة ، وتصبح – رمزا للمطلق فتنتج عن ذلك ثلاثة أمور : الأول هو ان** الحبيبة تحب لذاتها ، كما يحب الله ، لا رغبة ولا رهبة ، **لاطمعا باللقاء ولا خوفا من الغياب . والثاني هو ان الحب لا يعود يستمتع بالحاضر ، بل بالمستقبل . والثالث هو** ان الحب يفلت من سيطرة المحب ، فلا يعود قادرا ان **يواجهه ، ويصبح عاجزا ، في الوقت نفسه ، عن تفسيره**» (١/ ٢٣٠) ، هذه قراءة لا تختلف كثيرا عن قراءة ابن عربي الصوفية لشعر جميل ، وهي قراءة يشير اليها الباحث نفسه (٢٣١/١) غير ان ابن عربي – والصوفية عامة – يقراون الشعر قراءة – خاصة ، قراءة صوفية تبحث فيه عن اشارات ودلالات صوفية معرفية . وهم – في منهجهم هذا – لا يفرقون بين شعر وشعر ، اذ هذه المعاني لاتقوم بالشعر وحده ، بل تقوم بذات الصوفي القارىء الشعر (٦) .

وتمتد القراءة للشعر الى شعر أبي نواس، بل يكاد الباحث يطابق مطابقة شبه كاملة بين الرؤية الصوفية للعالم كما حللها في مبحث « الحقيقة والشريعة ، الباطن والظاهر » في الفصل الثالث من الكتاب الثاني (٩١–٩٩) وبين الرؤيا الشعرية لأبي نواس للخمر « الخمرة ، من هذه الناحية ، حلم ولها فعل الحلم تكتشف المجهول ، سواء في الذات او في الطبيعة ، وتقتلعنا من وحل الأشياء العادية ، وتقذف بنا فيما وراءها ، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي ، وأن للملموس تفتح لغير الملموس ، فما نراه ونحسه ليس الا عتبة لما نراه ولا نحسه ، وتجتاز بها هذه العتبة ، حيث تزول الفواصل ، ويصبح الباطن والظاهر واحدا . وكما انها تنقلنا ، ضمن المكان ، الى المكان الخفي الآخر ، فانها كذلك تنقلنا ، ضمن الزمن ، الى ما يتجاوز الزمن ، حيث يمحى زمن الاصطلاح ، زمن الدقائق والساعات ، الليل والنهار ، وحيث تتحول الحياة الى ما يشبه النشوة الدائمة . » (١١٠/٢) الخمر عند ابي نواس – في هذه القراءة – معادل للتجربة الصوفية التي تستهدف الوصول الى المطلق والاتصال به . انها تجربة تعيد للانسان وحدته المفتقدة – معرفيا – مع الأشياء والعالم والله ، ان الخمر ليست عادة سلوكية ولكنها تجربة حياة . مع أبي نواس أيضا يوحد الشاعر بين السلوك والشعر ، وتتحدد ابداعية الشاعر في خروجه – سلوكيا – على قيم المجتمع ومبادئه (انظر ٢/١٢–٢١٣ ، ٢١٥)

وابو تمام – عند ادونيس – يعيد للغة اوليتها

وعذريتها • » بهذه العذرية يتحدث أبو تمام مثلا عن المطر ، فيقول :

مطــر يذوب الصحو منــه وخلفــه
صحو ، يكــاد من النضــارة يمطر
غيثــان فالأنواء غيث ظاهــر
لك فعله ، والصحو غيث مضــمر
ونــدى اذا ادهنت به لمم الثرى
خلت السحاب أتاك وهو مصــذر

(١١٦/٢)

وقراءة أدونيس لهذه الأبيات تتجاهل كل الموروث الشعرى العربى الذى ينطلق منه ابو تمام ، تتجاهل سياق القصيدة نفسها ، بل وتتجاهل اللعب فى الألفاظ فيمــا **يطلق عليه الطباق ، لكى ترتفع بهذه الأبيات الى قمم الابداع** الشعرى « فأبو تمام لا يريد بهذه الأبيات ، مثلا ، ولابشعره المماثل أن يردنا الى سرير الطبيعة :، او ان يزين لنــا جسدها وانما **يريد أن يدفعنا لكى نرى أشــياء الطبيعة فى** اندفاعها وتفجرها الأصليين ، أو فى بكارتها ، وهكذا يقيم علاقة جديدة بين الانسان وبينها ، وبين الانسان والانسان. وحيث تقوم علاقة جديدة تزول الثرثرة القديمــة وتزول المجانية التى ترافقها . وهكذا تدخــل الى الكلام شرارة لغوية جديدة ، هى شرارة الشعر الذى يعيد كل شىء الى بدايته الأصليّة » (١١٦/٢)

أن معضــلة أدونيس ــ فى تعــامله مع معنى الابداع ، سواء على مستوى الشعر او مستوى الفكر ــ هى الانحياز غير المنضبط منهجيــا بالوعى بعــلاقة الجدل بين الذات وموضوعها • هذا الانحياز جعله يضع فى جبة واحدة شعراء يقوم موقفهم على الرفض (امرؤ القيس ــ ابو نواس) مع شعراء يقوم موقفهم على الالتزام (شعراء الخوارج والشيعة) مع شــعراء يصعب تصنيفهــم من حيث الموقف (عمر بن ابى ربيعة ــ جميل بثينة ــ أبو تمام) • ومع ذلك كله فهذا الخلط المنهجى لا يتناقض مع تصور الشاعر للابداع بأنه الخروج على العادة ورفض الموروث ، والتحلل من اى معطى سابق • وهذا المفهوم للابداع يتسق ــ فى النهاية ــ مع تصــورات الباحث الثنائية التى تقوم على الانفصال ، سواء للواقــع المعاصر (التقليد / الجديد) أو للماضى « الثابت / المتحول ــ الاتباع/الابداع » أو العلاقة بين الماضى والحاضر •

فى دراسة الباحث للتراث ــ على المستوى السياسى والفكرى ــ تجابهنا ذات الثغرات التى واجهتنا فى دراسته للمستوى الشعرى • يؤمن الباحث ــ نظــريا ــ بجدليــة العلاقة بين عناصر التراث (انظر ٢١/١) كما يؤمن بتعدد مستويات هذا التراث (انظر ٢٢٨/٣) . هذا على المستوى النظرى ، أما على المستوى العملى ــ الذى يكشــف عنه تحليلنا لدراسته ــ فهو يعزل بين عناصر التراث ، او بين مستوى الثبات ومسـتوى التحول (الاتباع والابداع) . هذا الى جانب انه يوحد بين المســتويات المختلفة لهــذا التراث ، مستوى الفكر الدينى السياسى ، والفكر الدينى الثقافى ، واللغة والشعر •

تبدا اصول الثبات عنده ــ على المستوى السيــاسى ــ بانتصار الافضلية القبلية فى حوار للسقيفة عشــية انتقال الرسول الى الرفيق الأعلى . هذه الأفضلية القبلية اتخذت شكل القرشية . ويربط الباحث بين العصــبية القبلية والتدين ، وبينهما وبين الاجماع ، رغم ان الاجماع ــ كمبدا من مبادىء الثبات ــ لم يكن قد تحدد بعد • ويقفز الباحث الى نتيجة مؤادها « **وبدءا من ذلك يقول الخليفــة ويفعل فى الارض بمقتضى ما تريده السماء • وكما أن العصــبية عنف باسم القبيلة ، فقد أصبح الاجماع عنفــا باسم الجمــاعة ، واصبحت الســلطه عنفا باسم الدين** » (١٢٢/١) أن التوحيد بين العصبية والاجماع ، وبين السلطة والدين فى هذه المرحلة الباكرة امر يحتاج لمراجعة فقد بدا هــذا التوحيد يأخذ شكله الحقيقى مع تمايز القوى الاقتصادية والسياسية فى أواخر عهد عمر وعهد عثمان ، ويعد عثمان أول من ربط بين السلطة (الخلافة) والدين حين قال ردا على من طلبوا منه خلع نفســـه : « لا أخلع قميصــا البسنيه الله » وبذلك وضع أساس الثيوقراطيــة الدينية • غــير أن الباحث يتعامل مع الواقــع الاسلامى فى هــذه المرحــلة باعتباره كتلة واحدة ، لا تمايز بين عناصرها . لقــد كان الشكل الذى تم به اختيار الخليفة فى حوار الســقيفة شكلا قبليا . يستجيب الى حاجات عملية ملحة ، والصيغة التى طرحها الأنصار ــ بالمقابل ــ كانت ــ فى جوهرها ــ دينية قبلية أيضا لسنا اذن امام اتجاهين متقابلين متناقضين، وانما بدأ التناقض والصراع فى اواخر عهد عمر . لم يكن الاسلام بعد قد صار دولة بالمعنى السياسى ، وكانت القوى المختلفة ما تزال فى طور التكوين • كانت الوحــدة أســاس هذا الكيان الصغير . ولكن بما أن عناصر الثبات قد بدت واضحة ــ فى نظر الباحث ــ منذ هــذه اللحظــة الباكرة ، فلا بأس من القفز الى نتائج تربط هذا المستوى السياسى بالمستوى الثقافى واللغــوى علــى الســواء « **هكذا كانت الخلافة سلطة مطلقة . وباسم هذه السلطة انتقلت السيادة العربية ، على صعيد النظام ، من اطار الكثرة الجاهلية الى اطار الوحدة الاسلامية وانتقل تبعا لذلك ، على صعيد التعبير، من اطار العقيدة • وكما أن العقيدة تجسدت فى قريش فان السيادة تجسدت فيها • وقد عنى هذا الربط بين الفكر كطريقة فى فهم الحياة والتعبير عنها ، والنظام كطريقة فى قيادتها • وتوجيهها ، وحدة جنسية ــ دينية ــ ثقافية : قوام هذه الوحدة العرب لكن بامامة قريش ، ورسالتها الاسلام ، لكن كما أخذته وحفظته ومارسته قريش • وأداتها اللغة العربية ، لكن كما نطقت بها قريش وكان القرآن نموذجهــا الأكمــل • وهكذا أصبح « للقديم » السماوى قرين آخر : « القديم » الأرضى • وصــار هذا « القديم » الأرضى معيارا للفكر والســلوك فى آن** » (١٢٤/١) •

اما على مستوى « التحول » فى الفكر السيــاسى ، فالصورة تبــدو بيضاء ، على النقيض من القتامة التى نراها فى منحى « الثبات » . يتحول ابو ذر الغفارى الى ظاهرة ، معناها انه « **كان يبشر باخلاق تتجاوز الفريضة الى ما هو أشمل منها وأغنى • كان بتعبير آخر ، يبشر باخلاق تتجاوز الشرع الى الانســان • فالشرع ساكن أما الانسان فمتحرك، والشرع محدود والانسان منفتح الى ما لا نهاية • وعلى ذلك ليس الشرع هو الغــاية ، وانمــا الغــاية الانســان** » (١٧٨/١) • هــذا التصــور لتجاوز أبى ذر الغفــارى الشرع الى الانسان نابع من مقالة ابى ذر التى يوردهــا المؤلف . « **لا ترضوا من النــاس بكف الأذى حتى يبذلوا المعروف ، وقد ينبغى للمؤدى الزكاة الا يقتصر عليها حتى يحسن الى الجيران والاخــوان ويصــل القرابات** » **ومن** الصعب ان نرى فى هذه المقالة أى تجاوز للشرع • انهــا ــ على العكس ــ تأكيد للشرع ولكن فى مصلحة الانسان . ورغم كل ما فى موقف أبى ذر من تقدمية فكرية ، فانهــا تقدمية اسلامية لا تخرج عنه ولا تتجاوزه ، ان المؤلف ــ فى هذا التصور ــ يتنكر لما سبق ان قرره من أن ما حدث فى الماضى مجرد شواهد تاريخية ، لا يجب على الفكــر

التقدمى أن يتبناها (٣/٢٢٨–٢٢٩) ويتجاوز هو ذلك لا بالتبنى والفهم فى ضوء الظروف التاريخية ، بل بالتأويل غير المنضبط ، تماما كما فعل فى منحى « الابداع » على المستوى الشعرى .

ان الباحث لا يكتفى بالتأويل القائم على التحيز ، بل — بالاضافة الى ذلك — يضع فى سلة واحدة (سلة التحول) حركات سياسية متناقضة اساسا كالخوارج والشيعة (١/١٨٤ وما بعدها) . هذه التسوية بين كل الحركات الثورية ، والتعامل معها باعتبارها جبهة واحدة ، أمر يغفل عناصر الاختلاف والصراع بينها . ان المسئول عن ذلك هو نظرة الباحث الثنائية . واذا كانت هذه النظرية قد رات « منحى الثبات » فى ضوء قاتم ، فانها ترى منحى « التحول » فى ضوء كاشف يكاد يحيل كل شىء الى بياض. ان ثنائية « الثبات والتحول » تستدعى فى وعى الباحث كل الثنائيات الذهنية . فيضع ما يحبه منها الى جانب « الثبات » ، وما يكرهه يضيفه الى جانب « التحول » . فى ظل هذا الضوء الكاشف ، والانحياز غير المنضبط تصبح ثورة القرامطة بمثابة ثورة تحويلية على مستوى الوعى « كان منظرو القديم يصدرون عن القول بان الوعى (الدين) هو الذى يحدد الحياة ، اما منظرو الجديد (القرامطة) فكانوا يصدرون عن القول بأن الحياة ، على العكس ، هى التى تحدد الوعى . كان الأول يرون ان التاريخ هو تاريخ الوعى ، اى تاريخ الدين واللغة ، بينما كان الآخرون يرون انه تاريخ الحياة الواقعية ، وتاريخ الصراع الحى بين طبقات المجتمع ، وانه بدءا من هذه الحياة الواقعية يتحدد الوعى: وعى الماضى كله ، كموروث ، ووعى الحاضر . وبفضل الحركة الثورية يمكن القول ان وعى التاريخ العربى أصبح يقوم على اعتباره نموا متدرجا من وضع أدنى الى وضع أعلى ، وليس العكس ، كما كان يتصور منظرو القديم . وعلى هذا فان الحاضر متقدم على الماضى ، ولا شك ان المستقبل سيكون اكثر تقدما » (١/٦٩–٧٠) . هذه الثورة على مستوى الوعى والمفاهيم كانت كفيلة — لو صحت — أن تغير بنية الذهن العربى فى اتجاه التحول . ان مثل هذا التأويل والفهم يغفل قانون التاريخ ، ويحيل الامور اما الى اسود قاتم (الثبات) أو الى أبيض شفاف (التحول) .

واذا انتقلنا الى المستوى الدينى الفكرى ، وجدنا الكاتب يوحد أيضا بين اتجاهات فكرية متناقضة كل ما يجمع هذه الاتجاهات — فى وعى المؤلف — انها تمثل منحى التحول الذى هو النقيض الكامل لمنحى الثبات ، ان كل خروج على « الثبات » — فى نظر المؤلف — يعد « تحولا » ، كما ان كل رفض للواقع يعد ثورة . فى مثل هذه النظرة يصبح « الارجاء » « ثورة على الاسلام الشكلى الظاهرى » (١/١٩٤) ولا يكون قوة تبريرية للوضع الراهن بتعليقه الحكم على الفعل الانسانى الى ما وراء العالم ، وبتوحيده — فى ارجاء الحكم — بين القاتل والمقتول والظالم والمظلوم (٧) . وكما وحد الكاتب الاتجاهات الثورية ، يوحد بين الارجاء والجهمية والشيعة الامامية . ويوحد بين هؤلاء جميعا وبين حركة الاعتزال وابن الراوندى والرازى . ومع هؤلاء جميعا يضع التصوف . ان الباحث لا يحس تناقضا حين يقف مع المعتزلة فى اعلائهم من شأن العقل والمعرفة العقلية (٢/٨٧) ، وحين يقف كذلك مع المتصوفة الذين يؤكدون دور القلب على حساب العقل ، والكشف على حساب البرهان ، والحدس على حساب الفكر (٢/٩٩) . ان التناقض — هنا — محلول على أساس أن كلا من المعتزلة والمتصوفة — مع اختلاف مناهجهم — قد خرجوا على « الثبات » ، وكل خروج على « الثبات » هو — فى نظر الباحث « تحول » بالضرورة .

وتبدو مسألة الخروج باعتبارها ثورة — فى نظر المؤلف — واضحة فى تصوره لانجاز ابن الراوندى والرازى اللذين نقدا النبوة على أساس عقلى . ان الفارق بين المعتزلة وبين هذين المفكرين ، أن العقل عند المعتزلة « لم ينف فى تفسيره ظواهر الطبيعة ، الفعل الالهى المستمر المباشر فى الطبيعة بحيث استمر القول بأن لكل ظاهرة طبيعية سببها الالهى (لا الطبيعى) ، وتبعا لذلك لم ينف المعجزة . والسبب الثانى هو أن هذا العقل ظل ايمانا — اى ظل ينطلق من مقدمات شرعية يفرضها صحيحة لا شك فيها . وهذا يعنى أنه ظل أسطوريا ، بمعنى ما ، بعيدا عن التجريب وهكذا بقى العقل فى اللغة — الذهن ، لا فى الطبيعة — التجربة ، أى انه بقى فوقيا فلا يتغير أو ينمو عبر التجريب وصناعة الأشياء وممارستها ، وانما يتراكم تعليميا . انه عقل يهدف الى التأثير على الانسان ، لا على الطبيعة . فالعقل العربى وليد التدين لا التجريب ، انه ابن الله والوحى . وليس ابن الانسان والطبيعة . » « ١/٨٨) أما الرازى وابن الراوندى فقد نقدا النبوة بالعقل ، أى انهما اقاما العقل مقام النبوة ، وصار العقل بديلا للوحى بعد أن كان فى خدمته عند المعتزلة . ان هذا الفارق بين المعتزلة وهذين الفيلسوفين فارق اساسى وهام ، ولكنه لا يعنى ان هذين الفيلسوفين كانا ملحدين . لقد حل العقل — عندهما — محل الوحى ، ولكن محتوى معرفته يظل محتوى دينيا . ان الباحث يربط ربطا ميكانيكيا بين نقد الوحى وبين الالحاد، وبالتالى تعلو نبرته الحماسية ، لأن الالحاد هو خروج على النسق الدينى للمجتمع « واذا كان الالحاد نهاية الوعى ، فانه بداية موت الله ، أى بداية العلمية التى هى نفسها بداية لتجاوز العلمية ... والواقع ان هذا النقد للوحى لم يكن الا نقدا للسياسة . فنقد السماء هنا انما هو نقد للأرض . وهذا النقد لا يتناول مبادىء وأفكارا وحسب ، وانما يتناول ايضا النظام الاجتماعى — السياسى بمقدار ما يعكس هذه الأفكار والمبادىء ويمثلها » (١/٩٠) . هنا يوحد المؤلف بين نقد الوحى والسياسة ويعتبر ان نقد هذين الفيلسوفين للوحى كان نقدا للنظام الاجتماعى . ان الالحاد هو بداية العدمية ، والعدمية — فى نظر الكاتب — « مرحلة انتقال ، وسرعان ما يمكن تجاوزها . انها نقطة الالتقاء بين عنصر ينتهى وعنصر يبدأ ، أو هى العتمة التى تخيم على الماضى وقيمه كلها لحظة نستشف ان وراء العتمة شمسا جديدة » (٣/١٧٩) فالعدمية بداية وعى جديد ، بمعنى ان نقد الوحى — عند الرازى وابن الراوندى — كانت بدءا بوعى جديد ، وانتهاء للوعى القديم . انها — بهذا الفهم — تساوى الوعى الجديد الذى خلقته الحركة القرمطية على مستوى التاريخ (١/٦٩–٧٠)

لكن الباحث سرعان ما يحس أن حماسه لا يقوم على اساس موضوعى ، ومن ثم يطامن من هذا الحماس وينقد فكر هذين الفيلسوفين ، ولكنه لا يتخلى عن تصوره بانهما كانا يؤسسان فكرا الحاديا « على أن هذا النقد (نقد النبوة والوحى) ظل عقليا ، لم يرافقه نقد لأوضاع الانسان ومشكلاته . فقد كان الالحاد الذى يصدر عنه الحادا عقليا ، ولم يكن الحادا نضاليا . ولهذا تنحصر اهميته فى القول بتحديد آخر لماهية الانسان ، انطلاقا من التوكيد على أن هذه الماهية ليست فى الوحى بل فى العقل . كان هذا النقد ، بتعبير آخر ، تقويضا للدين ولم يكن تقويضا للأساس الذى يقوم عليه » (١/٩٠–٩١) .

هذا النقد للعقل عند المعتزلة ، بل وللعقل عند كل من الرازى وابن الراوندى يقوم على نظرة ترى العقل هو جوهر الانسان ، ومدار فاعليته . واذا كان التصوف ـ فى أساسه المعرفى ـ نقدا للعقل ومقولاته وبراهينه ، فقد كان المتوقع ان يقف الباحث من التصوف موقفا اكثر تشددا من موقفه من المعتزلة وابن الراوندى والرازى . ان التصوف ـ سلوكيا ومعرفيا ـ خروج على النسق العام للسلوك والفكر • وهو ـ بالتالى ـ ثورة • هذا الى جانب أن التصوف ـ خاصة عند ابن عربى ـ يعطى للخيال دورا هاما فى عملية المعرفة (١/١١١) . ان أدونيس الشاعر ـ لا المفكر ـ هو الذى يتعامل مع التصوف ، وبالتالى فهو ينظر اليه من منظور شعرى ان ثنائية الشريعة ـ الحقيقية عند المتصوفة ليست ثنائية انفصالية كما يتصورها المؤلف (١/٦٧) . هناك علاقة جدلية بين طرفى هذه الثنائية . ان السالك يبدأ بالشريعة متحققا بظاهرها لكى نبدأ رحلته المعراجية تجاه الحقيقة . وهو فى رحلته هذه ـ مسلحا بالشريعة ـ يجتاز أفقا من آفاق الحقيقة المرتقبة • وحين يصل ـ ان وصل ـ يعود ليرى الشريعة فى ضوء جديد ، انه يكشف عن حقيقتها ، ان الحقيقة ليست الا الشريعة . ان الصوفى يكشف له عن حقيقة الشريعة التى كان يدرك ظاهرها قبل رحلته . الحقيقة والشريعة اذن وجهان لحقيقة أو ما هية واحدة ، كالظاهر والباطن لا غنى لأحدهما عن الآخر . ان العلاقة بين الحقيقة والشريعة ، أو الظاهر والباطن ، ليست علاقة تمايز وجودى ، وانما هى علاقة تمايز معرفى لحقيقة وجودية واحدة (٨) هذه الوحدة الوجودية والتمايز المعرفى يمتدان الى كل شىء ومن ثم تنتفى ثنائية الله والعالم ، والعالم والانسان والله والانسان •• الخ • ان التصوف لم يحرر الانسان من الشريعة كما يتوهم الباحث (١/٩٨) كما ان كل انجازات الفكر الصوفى لا يمكن تعميمها على مستوى اللغة والفكر كما فعل أدونيس (انظر ١/١٠٦ ، ١١١) •

ان أسباب هذا التوحيد بين مستويات مختلفة من الفكر يكمن فى رؤية الباحث للتراث • هذه الرؤية التى تراه فى ضوء انفصالية ثنائية هى ثنائية « الثبات / التحول او الاتباع / الابداع » • ورغم وعى الباحث النظرى بجدلية العلاقة بينهما ، فانه ـ عمليا ـ لم يستطع الكشف عن هذه الجدلية • والسبب فى التناقض بين وعى الباحث النظرى وفكره ـ كما ظهر من تحليلنا ـ نابع من تصوره للواقع الراهن وتصوره لعلاقة الحاضر بالماضى •• لقد وحد فى رؤيته للحاضر بين الثقافة السائدة والموروث ، ومن ثم اعتبر الابداع هو الخروج الكامل عن كل موروث • وانعكست هذه الرؤية على رؤيته للماضى ففصل بين عناصره • ووحد ـ داخل كل عنصر ـ بين اتجاهات عديدة كان الكشف عنها كفيلا بتعميق الدراسة •• ان رؤية التراث فى ضوء « الثبات / التحول » (وهى كذلك رؤية الواقع) حجبت الباحث عن رؤية الفروق الدقيقة فى كل من الماضى والحاضر على السواء • هذا بالاضافة الى ان تصور الباحث للعلاقة بينه (الحاضر) وبين التراث ، اوقعه فى مهاوى الانتقائية والتحيز غير المنضبط منهجيا ••

ومع ذلك كله ، فلا شك ان هذه الدراسة خطوة على طريق الوعى الجديد بعلاقتنا بالتراث . خطوة يتمثل انجازها الحقيقى فى ادراك العلاقة بين عناصرهذا التراث ومستوياته. وهذه الدراسة ، وان تكن وحدت بطريقة ميكانيكية احيانا بين هذه المستويات ، قد لفتت الانتباه بشدة الى هذه العلاقة . ويبقى ان تتاصل العلاقة بين هذه المستويات من خلال هذا الوعى الجديد .

هوامش :

(١) انظر على سبيل المثال ، لا الحصر : « صراع اليمين واليسار فى الاسلام » لأحمد عباس صالح ، والحركات السرية فى الاسلام » لمحمود اسماعيل ، « محمد رسول الحرية » لعبد الرحمن الشرقاوى •

(٢) انظر على سبيل المثال Gadamer, H.G., Truth and Method, New York, 1975, pp. XVI-XXVI.

وانظر له ايضا Philosophical Hermeneutics, pp. 9-10.

(٣) Althusser, Louis, Reading Capital, Translated by Ben Brewster, NLB, 1977, p. 14.

(٤) دار العودة بيروت ، الكتاب الأول (الأصول) ١٩٧٤ م ، الكتاب الثانى (تأصيل الأصول) ١٩٧٧ م الكتاب الثالث (صدمة الحداثة ، الطبعة الثانية ١٩٧٩م)

(٥) تحتل دراسة الشعر والنقد فى الجزء الأول (الأصول) ٩٦ صحيفة (٣٣ لمنحى الايقاع و ٦٣ لمنحى الابداع) وهذا الرقم يتجاوز نصف عدد صفحات الكتاب التى تبلغ ١٥٨ ، مع عدم حساب صفحات المدخل والمقدمه والهوامش •

نفس الظاهرة نلمسها فى الجزء الثانى (تاصيل الأصول) حيث يحتل مبحث اللغة والشعر بمستوييه ٤٠ صحيفة ، ويحتل مبحث الجدل على مستوى اللغة والشعر فصلين كاملين ، حوالى ٦٥ صفحة • وبذلك تكون عدد الصفحات التى خصصت لهذا المستوى فى الكتاب الثانى ١٠٥ صحيفة ، اى ما يقترب من نصف حجم الكتاب الذى تبلغ عدد صفحاته ٢١٤ صفحة ، ويكاد الكتاب الثالث (صدمة الحداثة) ، ان يخصص باكمله لحركة التجديد الشعرى بدءا من النهضة ، وحتى الحركة الشعرية المعاصرة التى يعد الكاتب واحدا من رواده •

وجدير بالملاحظة ايضا ان التوازن على مستوى اللغة والشعر وحده يميل فى اتجاه المنحى الابداعى على حساب المنحى الاتباعى •

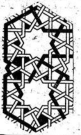
٦ ـ انظر ـ فى هذا العدد ـ قراءات ابن عربى لكثير من شعراء العرب فى كتاب « محاضرة الأبرار ومسامرة الأخبار فى الأدبيات والنوادر والأخبار • دار اليقظة العربية دمشق سنة ١٩٦٨ م ، الجزء الأول ، الصفحات : ٣٦٦ ـ ٣٦٧ ، ٣٦٧ ـ ٣٦٨ ، ٣٧٩ ـ ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، والجزء الثانى ، الصفحات ٤٣ ، ٤٣ ـ ٤٤ ، ٤٦٥ ـ ٤٦٦ ، ٤٦٦ ـ٤٦٧ •

(٧) انظر التمهيد الذى صدرنا به رسالة الماجستير « قضية المجاز فى القرآن عند المعتزلة » مخطوط ، كلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ م ، ص ٨ •

(٨) انظر دراسة أبى العلا عفيفى عن ابن عربى وانظر ايضا فى العلاقة بين الحقيقة والشريعة ، والمعنى الظاهرى والباطنى عند كل من المتصوفة والشيعة • Corbin, Henry, Greative Imagination in The Sofism of Ibn-Arabi, Bollingen Series XCI, Prinston p. 52, 55.

زكى نجيب محمود

وتجديد الفكر العربي



المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى

عرض وتعليق : فؤاد كامل

بسط استاذنا الجليل الدكتور زكى نجيب محمود موقفه من التراث فى كتابين هامين اضيفا الى ذلك التراث منذ ظهورهما ، واصبحا معلمين من معالم الفكر العربى المعاصر الذى يسعى الى التجديد او التحديث او اعادة البناء ، واعنى بهما « تجديد الفكر العربى » (الطبعة الأولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧١) ، « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » (الطبعة الاولى ، دار الشروق ، بيروت ١٩٧٥) •

والكتابان امتداد لرسالة الدكتور زكى نجيب محمود التى أخذ بها نفسه وكرس لها حياته منذ عودته من انجلترا بعد حصوله على درجة الدكتوراه من جامعة لندن وقيامه بالتدريس لطلاب قسم الفلسفة بجامعة القاهرة فى منتصف الأربعينات ،وكنت واحدا من هؤلاء الطلاب الذين كان لهم شرف التلمذة على يديه ، ومنذ ذلك التاريخ لاأذكر أن د • زكى نجيب محمود قد كف يوما عن الدعوة الى المنهج العلمى بكل ما يملك من حماسة واقتناع وايمان ، وبكل ما يتاح له من وسائل النشر والاذاعة ، وبكل ما وهبه الله من ناصع البيان ، ووضوح العبارة ، وصفاء الذهن ، وثاقب النظر ، وطرافة الفكر •

كذلك كان مفتاح هذين الكتابين فى هذا المنهج العلمى التجريبى الذى شغف به الدكتور زكى نجيب محمود شغفا ملك عليه شغاف قلبه ، وتغلغل فى الصميم من تفكيره ، فجعله جوهر دعوته فى القول والفعل ، فى الفكر والعمل ، فى الايمان والسلوك •

فاذا اردنا تلخيصا لموقف الدكتور زكى نجيب محمود من التراث قلنا على الفور انه نظر فى هذا التراث فوجد مشكلات عرضت للمفكرين القدماء من اجدادنا العرب فاتبعوا منهجا ، واتخذوا مواقف ، واهتدوا الى حلول ، فاذا شئنا أن نقتبس عن هؤلاء القدماء شيئا يكون تمجيدا لهم ، ومتابعة على الطريق الذى سلكوه ، لم يكن لنا أن نأخذ من تلك المشكلات التى عرضت لهم شيئا ، فقد عاشوا فى عصور نعيش الآن غيرها ، ولعصورنا التى نعيشها مشكلات خاصة بها لم يكن أولئك الأقدمون يدرون عنها شيئا ، أو يحيطون بها خبرا ، انما علينا أن نقف من مشكلات عصرنا الموقف الذى اتخذوه من مشكلات عصرهم ، ويعنى به د • زكى نجيب محمود الموقف العقلانى الذى يرد كل شىء الى العقل ، وعلينا أن نفرغ الحلول التى اهتدوا اليها من مضامينها لنحتفظ بالشكل ، أى بالمنهج الذى احتذوه ، والأسلوب الذى اتبعوه ، والطريق الذى سلكوه • وحينئذ

سنهتدى نحن أيضا الى حلول لمشكلاتنا التى يحفل بهـا عصرنا ، كما اهتدى هؤلاء الأجداد الى حلول لمشكلات عصورهم • وبمحافظتنا على منهجهم ذاك نكون أوفياء للتراث الذى خلفوه مخلصين لعصرنا الذى نعيشه ، جامعين بذلك بين البـر بالأجداد والوفاء لهم ، والصدق مع النفس والاخلاص لها ، أو كما يقال اليوم : الجمع بين الأصالة والمعاصرة •

هذا هو بايجاز شديد مجمل هذين الكتابين العظيمين اللذين أضافهما د • زكى نجيب محمود الى مراجع البحث فى قضية التراث العـربى • ولكن كيف توصل د • زكى الى هذه النتيجة التى أوجزناها فى تلك الاسطر القلائـل من مقالنا ؟ اليكم فيما يلى تفصيل ما أجملناه :

ولا يسعنا وقد أقبلنا على هذا التفصيل الا أن ننـوه بدرس يفيده كل قارىء لهذين الكتابين ، فابتداء من مقـدمة كتاب « تجديد الفكر العربى » تستولى على نفس القـارىء تلك الرنة البارزة من التواضع الصادق الذى يخلو من كل ادعاء وترفع ، والذى لا تشوبه شـائبة من تعالم أو تصنع للأستاذية أو « المعلمانية » أن صح هذا التعبير • فالدكتور زكى يعترف منذ البداية أنه يستدرك ما فاته ، وانه يحـاول أن يدلى بدلوه فى مجال انصرف عنه الى غيره بحكم دراسته وموضوع تدريسه ، وهو فى هذه المحاولة مضطر ، لشعوره بضيق الوقت ، وعدم انفساح العمر واتساع الأجل ـ أمد الله فى عمـره ، وأطال بقاءه ـ الى أن يتخير من التـراث وينتقى ، و « يزدرد تراث آبائه ازدراد العجلان » و « يعب صحائف التراث عبا سريعا » (تجـديد ، ص ٦) • ذلك ان الصحوة التى أخذته فى الأعوام السبعة أو الثمانيـة التى سبقت تأليفه لهذا الكتاب كانت « صحوة قلقة » (تجديد ، ص ٥) ، والقلق لا يدع سبيلا للتمهل أو الابطاء •

والحق ان د • زكى قد عرض لأطوار ثلاثة تتابعت عليه فى موقفه من التراث : الطور الأول هو طور الاعراض عن هذا التراث وعدم الاحتفال به ، بل أكاد أقول والازدراء له ، وذلك نتيجة لانصرافه التام الى الثقافة الغربية ، وانبهاره بهـا ، كما كان أغلبنا مبهـورا بها • وظل فى هذه المرحلة أعواما بعد أعوام « •• الفكر الأوروبى دراسته وهو طالب ، والفكر الأوروبى تدريسه وهو أستاذ ، والفكر الأوروبى مسلاته كلما أراد التسلية فى أوقات الفراغ ، وكانت أسماء الأعلام والمذاهب فى التراث العربى لا تجيئه الا أصداء مفككة متناثرة ، كالأشباح الغامضة يلمحها وهى طافية على أسطر الكاتبين » (تجـديد ، ص ٥) وفى هذا الطور كان اذا لاحت له قضية التراث أسرع الى الاجابة بانه لا أمل فى حياة فكرية معاصرة الا اذا بترنا التراث بترا ، وعشنا مع من يعيشون فى عصرنا علمـا وحضارة ووجهة نظـر الى الانسان والعالم ••• (تجديد ص ١٣) • ولهذا يمكن أن نسمى هذه المرحلة مرحلة البتر التام للتراث • ود • زكى لا يترك هذه المرحلة دون تعليـل فيقول بصراحته تلك التى أشرت اليها : « •• وربمـا كان دافعى الخبىء اليها هو الأمى بشىء من ثقافة أوروبـا وأمريكا وجهلى بالتراث العربى جهلا كاد أن يكون تامـا ، والناس ـ كما قيل بحق ـ أعداء ما جهلوا » (تجـديد ، ص ٣) •

والطور الثانى هو ما يمكن أن نسميه بطور التعاطف وكان د • زكى مدفوعا اليه بالحركة القومية التى سـادت فى تلك الحقبة التى يقول عنها د• زكى • « ثم تغيرت وقفتى مع تطور الحركة القومية • فما دام عدونا الألد هو نفسه صاحب الحضارة التى توصف بأنها معاصرة ، فلا مناص من نبذه ونبذها معا ، وأخذت أنظر نظرة التعاطف مع الداعين الى طابع ثقافى عربى خالص يحفظ لنـا سماتنا ، ويرد عنـا ما عساه أن يجرفنا فى تياره ، فاذا نحن خبر من أخبـار التـاريخ ، مضى زمانه ولم يبق منه الا ذكراه •• » الخ (تجديد ص ١٣) ••

والطور الثالث هو طور التركيب أو التوفيق أو المزج وهو الطور الأخير الذى وصل اليه بعد ما أتيح له من الفراغ ، ومن مكتبة عربية يقضى فيها بعض ساعات النهـار •• « نعم لابد من تركيبه عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذى نعيش فيه ، لنكون بهذه التركيبة العضـوية عربا ومعاصرين فى آن » (تجديد ، ص ١٤) • فالمشكلة الملحة التى نشأت فى هذا الطور هى مشكلة الانتقاء والاختيار •• ما الذى نأخذه وما الذى نتركه من القيم التى انبثت فيما خلف لنا الأقدمون ؟ وما الذى نأخذه وما الذى نتركه من هـذه الثقافة التى تهب علينا ريحها من أوربا وأمـريكا كأنهـا الأعاصير العاتية ؟ كيف ننسج الخيوط التى استللناهـا من قماشة التراث مع الخيوط التى انتقيناها من قماشة الثقـافة الأوربيه والأمريكية ، كيف ننسـج هذه الخيـوط مع تلك فى رقعة واحدة ، لحمتها من هنا وسداها من هناك ، فاذا هـو نسيج عربى معاصر ؟ (تجديد ، ص ١٤) •

من الواضح أن التطور ها هنا دياكتيكى ، فمن نبذ للتراث وقبـول للثقافة الغربية ، الى نبذ للثقافة الغربيـة وقبول للتراث ، وأخيرا توفيق بين هذا وتلك ، والمحطة الأخيرة هنا هى الدمج أو المزج بين الثقافتين العربية والغـربية ، والمثل الأعلى هو كبار مفكرينا أمثال توفيق الحكيم وطـه حسين والعقاد ولطفى السيد ، اذ على ايديهم تمت المواءمـة بين « ذلك الفكر الوافد الذى بغـيره يفلت منا عصرنا او نفلت منه وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنـا او نفلت منها » (تجديد ص ٦) •

وبعد أن يصل د • زكى الى هذه المرحلة من الديالكتيك فى تطور موقفه ازاء الثقافتين يجد لزاما عليه أن يختار من كل منهما العناصر التى يحتاج اليهما فى تلك التركيبـة العضوية التى رأى أنها المخرج « الوحيد » من تلك المشكلة التى تكون فيها الأصالة وتكون فيها المسايرة للعصر الراهن •

ولما كان د • زكى صادقا مع نفسه دائما فانه يعرف بأنـه وقع فى كثير من التناقض والتعارض ، لأنه لم يعثر بعـد على المفتاح الذى يفتح به الأبواب المغلقة (تجديد ، ص ١٥) فأين وجد هذا المفتاح ؟

لقد وجده فى عبارة لهربرت ريد يقول فيها : « اننى لعلى علم بأن هنالك شيئا اسمه « التراث » ، ولكن قيمته عندى هى فى كونه مجموعة من وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسـبة الى ما استحدثناه من طرائق جديدة . فمثـلا هناك طريقـة استخدمها السابقون فى حزم الدريس ، وأخرى استخدموها فى نظم المقطوعات الشعرية (السوناتا) ، ونستطيع أن نعلم هذه الطريقة أو تلك لمن شاء أن يتعلم •• وأن الحالة التى يعانيها العالم اليوم لهى فى رأيى كافية للدلالة على مـدى ما تستطيعه الصور الفكرية التقليدية ـ كنسـية كانت أو أكاديمية ـ فى حل مشكلاتنا ، وهى الصور التى يطالبوننا اليوم بأن نحيطها بالتبجيل والتقديس لأنها هى التراث » (تجديد ، ص ١٧) •

فى هذه الفقرة المنقولة عن هربرت ريد نجد المحور الذى تدور حوله نظرة د · زكى الى الثقافتين معا ، فالمدار ومعيار الاختيار هو العمل والتطبيق · هى نظرة برجماتية عملية الى حد كبير ، ينظر بها الى التراث والى الفكر الانسانى بوجه عام (تجديد ، ص ١٨) · وبذلك تكون الاجابة عن السؤال المطروح وهو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ » ـ تكون الاجابة هى : « أن أبحث عن طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة » (تجديد ، ص ٢٠) ·

ما نأخذ من التراث وما ندع يتحدد اذن وفقا للعلم المعاصر والمشكلات المعاصرة ، وبعبارة أخرى يكمن السر كله والقوة كلها فى المنهج العلمى الجديد · (تجديد ، ص ٢٤) وموقف د · زكى من التراث امتداد كما قلت لتبشيره ودعوته الى المنهج العلمى الحديث · وبيننا وبين الأخذ بذلك التراث « عثرات تحول دون ذلك السير المستقيم ، كأن تكون رؤوسنا قد ملئت ـ على غير وعى منا ـ بأفكار مسبقة ، بثها فينا آخرون ، حتى اذا ما شببنا ، ألفينا أنفسنا تحت سلطانها ·· » (تجديد ، ص ٢٦) ·

وهذه العثرات او العوامل المعوقة تدور حول محاور ثلاثة :

١ ـ احتكار الحاكم لحرية الرأى بحيث يكون رأى السلطان هو سلطان الآراء ،

٢ ـ سلطان الماضى على الحاضر بحيث يكون للسلف كل هذا الضغط الفكرى علينا ،

٣ ـ تعطيل القوانين الطبيعية بالكرامات ، وكأن قوانين الطبيعة لعبة فى أيدى نفر من أصحاب القلوب الورعة الطيبة · (تجديد ، ص ٢٧ الى ٥٨) ·

وللدكتور زكى فى توضيحه لهذه المعوقات نظرات نافذة على جانب كبير من الصدق والصواب ، وآراء قيمة يعلى فيها من حرية الفكر والاستقلال فى الرأى ، ويمجد كرامة الانسان · فاذا تعارض التراث مع شىء من هذه القيم ارتفعت نبرة الكتاب · واحتد اسلوبه ، فنراه يقول مثلا : « ليس الارث فى حد ذاته حياة ، وانما هو وسيلة حياة فاما صلح وسيلة واداة ، واما نحيناه عن الطريق غير آسفين · » (تجديد ص. ٢٨) · أو يقول : « الحوار قيمة اساسية فى الفكر .. تلك هى طبيعة الفكر الحر ، ان يكون حوارا متعادل الاطراف ، لايأمر فيه احد احدا ، ولايطيع فيه أحد أحدا ، الا بالحق · » (تجديد ص ٣٢) ·

ونحن « ننظر الى القديم لنأخذ منه الشكل .. وانما قصدت بالشكل هنا « القيمة » أو طريقة النظر وميزان الحكم ·· فاذا أخذنا عن الأسلاف منظار العقل الذى استخدموه وهم اشداء أقوياء ، انبثقت لنا على الفور أسس جديدة نقيم عليها حياتنا الفكرية بدل الأسس السائدة ، والاسس الجديدة المرجوة هى أسس الحوار الحر الذى تتعادل فيه قامات الناس ، وان تفاوتوا بعد ذلك فى سداد الرأى وقوة الحجة · » (تجديد ص. ٢٩ ـ ٣٠) ·

ويتضح عجز التراث القديم عن حل المشكلات المعاصرة أشد ما يتضح عندما نلتمس لمشكلة الحرية حلا ، سواء على المستوى الفردى او السياسى أو الاجتماعى ، وهى مشكلة تتسع لتعم العالم كله ، ولهذا يتمحور حولها الفكر الأوروبى الحديث (تجديد ص ٧٨ ـ ٧٩) · ومنشأ هذا العجز هو لتساع الفجوة بين الثقافة الجارية من جهة ، ومواقف جديدة من جهة أخرى ، اقتضتها حياة جديدة لم يألفها القوم ، فعندئذ لا إستجابات العرف والتقاليد تكون ملائمة وكافية ، ولا الناس يملكون الطرق الجديدة التى يواجهون بها الجديد · (تجديد ص ٧٣) ·

ومن المشكلات التى لا نجد لها حلا فى تراثنا القديم مشكلة حرية المرأة فى حياتنا العربية المعاصرة ،وهى مشكلة تتفرع عن مشكلة الحرية الأساسية التى لا نجد لها حلا الا فى حضارة الغرب الحديث (تجديد ، ص ٨٠) ·

ومن مشكلاتنا الكبرى كذلك ـ الى جانب مشكلة الحرية بكل فروعها ـ مشكلة الدخول فى عصر العلم والصناعة · وفى مواجهة هذه المشكلة يضع د · زكى تفرقة مهمة بين معرفة « اللفظ » ومعرفة « الأداء » ، الأولى هى المعرفة التى كانت موضع اهتمام علمائنا القدماء ، والمعرفة الثانية هى المعرفة التى ينبغى أن نسعى اليها اذا أردنا مسايرة العصر الحديث فى تقدمه · (وهذه التفرقة بين نوعى المعرفة يصدق علينا نحن العرب ألف مرة اذا صدق على شعوب اخرى مرة واحدة ، لأن عبقرية العرب كانت فى لسانها ، لم تكن اللغة فى ثقافة العرب « أداة » للثقافة، بل كانت هى الثقافة نفسها · » (تجديد ص ٨١) ·

وبعبارة أخرى ينبغى ان « نتحول من صناعة الكلمات الى صناعة الأشياء، ومن اجترار المنظومات والأراجيز الى نظم الفكر والحياة ، بل نظم الكون نظما ابداعيا جديدا » كما يقول الدكتور حسن صعب فى كتابه « تجديد العقل العربى » (١) وواضح ان ذلك لن يكون بالرجوع الى تراث قديم · وأن مصدره الوحيد أن نتجه الى أوروبا وأمريكا نستقى من منابعهم ما تطوعوا بالعطاء ، وما استطعنا من القبول وتمثل ما قبلناه · (تجديد، ص ٨٢) ·

وبعد أن يستعرض د . زكى أصناف الطالبين للمعرفة كما يجدهم عند حجة الاسلام الغزالى وهم أربعة ، المتكلمون والباطنية والفلاسفة الأقدمون والصوفية ، يخلص الى نتيجة لا مناص من قبولها ، وفيهما اجابة عن السؤال الرئيسى الذى جعل كتابه كله محاولة للاجابة عنه وهو : الى أى حد يمكن للعربى المعاصر أن يستعين بالتراث الفكرى فى معالجة مشكلاته الراهنة ؟ ـ يخلص الى هذه النتيجة ، وهى « أن هذا للعربى المعاصر أن يستعين بالتراث الفكرى فى معالجة أساسا على محور العلاقة بين الانسان والله ، على حين أن ما نلتمسه اليوم فى لهفة مؤرقة هو محور تدور عليه العلاقة بين الانسان والانسان · » (تجديد ، ص ١١٠)·

ولكن هل فرغ الفكر الانسانى المعاصر من الانشغال بمشكلة العلاقة بين الانسان والله ، وتفرغ نهائيا لمشكلة العلاقة بين الانسان والانسان ؟ وكان د · زكى يفطن الى ان هذا السؤال سيبرز على صفحة الذهن عند قراءة هذا الكلام فيتساءل عن فائدة ما تقوله الشيعة عن الظاهر والباطن فى النص القرآنى : « **هل تفيدنا هذه المؤونة الفكرية زادا على الطريق ؟ نعم ، قد تنفع على الطريق الى الجنة فى اليوم الآخر ، وهذا هدف لا شك منشود ، لكن سؤالنا فى هذا الكتاب منصرف دائما ـ دون التغاضى عن السعادة الأخروية وسبلها ـ الى هذه الحياة الدنيا ، وفى هذا العصر الذى نعيش تحت سمائه · اننى أترك للقارىء أن يجيب** » (تجديد ، ص ١١٥) وسنترك التعليق على هذا القول الى نهاية المقال

باذن الله لياخذ مكانه من الملاحظات والتعليقات التى نفرد لها الجزء الأخير من هذا البحث ·

بيد أن د · زكى يرتضى من المذاهب القديمة مذهبا يرى أنه أحق المذاهب بالاعتناق ، لأنه جعل العقل مبدأه الأساسى كلما أشكل أمر ، ألا وهو مذهب المعتزله · علما بان فكر المعتزلة كله يدور حول علاقة الانسان بالله ، ولذلك يسمون بأهل العدل والتوحيد · ولا يتردد د · زكى فى الدعوة الى احياء التراث المعتزلى لأنه أحق بالاحياء من كل ما خلفه التراث من مذاهب وفلسفات ، ويكون الاحياء مقصورا على الطريقة والمنهج عند النظر الى الامور ، دون أن يشمل الموضوعات التى كانت مطروحة للبحث · (تجديد ، ص ١١٧ ــ ١١٨) ·

ويلفت د. زكى انتباه القارىء الى تفرقة مهمة بين مفهوم العالم (بكسر اللام) بمعناه القديم ، والعالم بمعناه الحديث ، فلقد ارتبط المفهوم الأول للعالم بالمعرفة الدينية أو بالايمان فالعالم هو العالم بالشريعة وبحدود الله ·· الخ ، أما « العالم » بالمعنى الحديث فلا صلة له بالدين أو الايمان من قريب أو بعيد · فقد يكون العالم متدينا أو لا يكون ، ومع ذلك يظل عالما» وفى هذه التفرقة يكمن أصل من أهم الأصول التى نعتقد أنها هادية حين نتحدث عن اهتداء المعاصرين بتراث الأقدمين · فلا ينبغى قط ــ فيما نرى ــ أن يكون الايمان الدينى مما نمسه بالقول فى هذا المجال ، لأن المعاصرة لا تتنافى ولا تتأيد بالايمان الدينى كائنا ما كان فى شكله ومضمونه ، وانما المعاصرة هى فيما له علاقة بمشكلات اليوم ، المعاصرة هى فى متابعة العلوم وتقنياتها وتطبيقاتها ، وفى متابعة الفنون على مقتضى نوازع الحياة الحاضرة · وفى متابعة انظمة الحكم والتعليم والاقتصاد وغيرها من وسائل العيش وفق الحضارة التى نحياها · (تجديد ١٣٣ ــ ١٣٤) ·

ولا يلبث د · زكى فى الصفحات التالية مباشرة حتى يضيف الى مذهب المعتزلة مذهبا آخر هو مذهب الأشاعرة · والمعروف ان هذا المذهب الأخير وسط بين العقل والايمان ، ولهذا يقول د · زكى : « **فاذا شئنا ان يكون لنا موقف نستمله من تراثنا ، فليكن هو موقف المعتزلة والأشاعرة معا ، فمن المعتزلة ناخذ طريقتهم العقلية ، ومن الأشاعرة ناخذ الوقوف بالعقل عند آخر حد نستطيع بلوغه ، وبهذا نجعل الدين موكولا الى الايمان ، ونجعل العلم موكولا الى العقل ، دون أن نحاول امتداد اى من الطرفين ليتدخل فى شئون الآخر** » (تجديد ص ١٣٦) ·

ولا يدع د · زكى للقارىء مجالا للشك فى انه أرتضى موقف الأشاعرة موقفا له من التراث ، وهو ذلك الموقف الذى يستكثر أن يجعل العقل وحده حكما فى الميدان ، فيجعل للايمان الصرف قسطا ، وللعقل قسطا · (تجديد ص ١٧١)

ويؤكد د · زكى ضرورة التحول من فكر قديم الى فكر جديد ، ويمهد لهذا التحول بعقد مقارنة بين الفاظ استخدمت قديما فى التراث ، ولكنها تستخدم اليوم بمعان مختلفة تماما ، مثل لفظ العلم والعمل والحرية ·· الخ ، فيجد البون شاسعا بين معنى ومعنى · وبعد المقارنة ينتهى الى هذه النتيجة : « وأحسب أنى لو سألت الآن : كيف ننتقل من فكر قديم الى فكر جديد ؟ كان الطريق الى الجواب واضحا وهو أن استخدم الألفاظ ــ التى هى فى الحقيقة دالة على رؤوس الموضوعات ــ استخداما يساير العصر فى مفهوماته ومضموناته حتى ولو كانت هى نفسها الألفاظ التى استخدمها الأولون ، لكنهم استخدموها بمفهومات ومضمونات مختلفة » (تجديد ص ١٨٣) ·

وهكذا تبدأ ثورة التجديد من اللغة ، والأمل المنشود هو ان تتطور اللغة بحيث تحقق شرطين : ان تحافظ على عبقريتها الأدبية أولا ، وان تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ، ثانيا ، وبغير هذه الثورة فى استخدامنا للغة فلا رجاء فى أن تحقق لنا الوسيلة الأولية التى تدخل بها مع سائر الناس عصر التفكير العلمى الذى يحل المشكلات · (تجديد ص ٢٢٣) ·

ولكن ، اذا كان العصر الذى نعيشه هو عصر التحول ، فلنا أن نتساءل : تحول من ماذا والى ماذا ؟ ويجيب د · زكى بانه تحول من حضارة اللفظ الى حضارة الأداء ، انتقال من ثقافة الكلمة الى ثقافة العلم المؤدى الى عمل ·· عمل محدد الخصائص ، اذا اريد للأمة ان تكون (معاصرة) ، ذلك أن يكون عملا فى دنيا « الصناعة » بمعناها الحديث لا بصورتها اليدوية القديمة · (تجديد ص ٢٣٤) مفتاح الحضارة الحديثة يكمن فى كلمتين هما «العلمنة والتصنيع» (وكلمة علمنة من عندى حتى لايغضب د. زكى) .

ولكن ، ما بالنا نتحدث عن ضرورة التحول وقد نشأت عندنا كليات للطب والهندسة والزراعة وغيرها ؟ وهنا يلمس د · زكى آفة خطيرة فى نظامنا التربوى والتعليمى يجعل حالنا اليوم لايختلف عن حالنا بالأمس فى هذا المجال ، «فنحن نجرى على المبدأ القديم نفسه ، وهو أن يحفظ التلميذ عن الشيخ ، وليس ثمة من فرق بعيد بين أن يكون المحفوظ هو الفية ابن مالك أو كتابا فى الكهرباء ، لأن المدار فى كلتا الحالتين هو الحفظ الذى يمكن التلميذ من « تسميع ما حفظه أمام شيخه · وبعد ذلك يسال السائلون لماذا لا نسهم فى دنيا العلوم باضافات جديدة الا القليل الذى يمكن تجاهله ؟ والجواب واضح ، وهو ان « المبدأ » القديم فى العلم والتعليم لم يغيره مبدأ جديد » (تجديد ص ٢٠٤)

وذلك ان التحول يجب أن ياتى من الداخل ، فلا يكفى أن نقطف ثمار القرائح الغربية لنقول اننا تحولنا من قديم الى حديث ، بل لابد أن نعانى ماعانته هذه القرائح فى انتاج ثمارها · « فالعالم المتحضر بحق يعانى من الداخل مخاضا ليلد الثمرة ، ونجىء نحن على طريق الحياة عابرين ، فنقطف الثمرة من خارج ، دون أن تهتز فى ابداننا خلية ·· » (تجديد ص ٢٢٩) ·

وحين « يستوحى » د · زكى الثقافة العربية تمهيدا لتكوين ثقافة عربية معاصرة لا يجد سوى وقفة المتصوف العربى أساسا لهذه الثقافة الجديدة ، فيقول فى ختام الفصل السابع من الكتاب الذى جعل عنوانه « **ثورة فى اللغة** » : « **·· هذه الوقفة التى وقفها المتصوف العربى حين رأى فى فردية ذاته ومجسد خبرته حقيقة الكون فى تجردها وشمولها ، وفى الفرد الواحد الانسانية باسرها ، هى الوقفة التى نراها فى تراثنا من عقيدة وادب وفن وفكر ، هى التى ندعو الى ان تكون وقفتنا التى تنظر منها الى قضايا الانسان فى عصرنا الراهن ·· فتنتج لنا ما يجوز بحق أن يسمى بالثقافة العربية المعاصرة ··** » (تجديد ص ٢٥٥) ·

وهنا يشعر القارىء بانه قد آن الأوان ليقف د · زكى هذه الوقفة ليخرج لنا فلسفة عربية معاصرة بحق · والواقع انه يقترح فى الفصل الثامن من الكتاب مجمل فلسفة

عربية يشيدها على مبدأ الثنائية التى تشطر الوجود شطرين لا يكونان من رتبة واحدة ولا وجه للمساواة بينهما ، هما الخالق والمخلوق ، الروح والمادة ، العقل والجسم ، المطلق والمتغير ، الأزلى والحادث ، أو قل هما السماء والأرض ، ان جاز هذا التعبير ، (تجديد ، ص ٢٧٤) .

وعلى الرغم من كل عقلانية د . زكى وتمسكه بالمنهج العلمى التجريبى فانه يذهب فى الفلسفة العربية المقترحة مذهبا آخر يجعل فيه للشطر الروحانى الأولوية على الشطر المادى ، فهو الذى أوجده ، وهو الذى يسيره ، وهو الذى يحدد له الأهداف . (تجديد ، ص ٢٧٥) فهو ها هنا لا يتبع المنهج التجريبى الذى يقتصر على الظواهر وحدها ، وانما يلجأ الى ادراك البصيرة ، أو املاء الوحى ، أو الى ما يسرى بين الناس من عرف وتقليد (تجديد ص ٢٨٢ ـ ٢٨٣) .

ويجاوز د . زكى هذه النظرة الثنائية الى نظرة أخرى تجمع بين الثنائية والكثرة :

« الثنائية بالنسبة الى الله الخالق والكون المخلوق ، والكثرة بالنسبة الى أفراد الناس الداخلين فى حدود هذا الكون المخلوق ، لتضمن نوعين من التفرقة والتمييز : احداهما تفرقة تمييز الخالق من مخلوقاته ، بشرا كانت تلك المخلوقات ، أم غير بشر ، ثم تفرقة أخرى تميز ـ فى عالم المخلوقات ـ بين البشر وسائر الكائنات ، وذلك لتجعل للانسان ـ دون سائر الكائنات ـ ضربا من الارادة الحرة المسئولة ، التى لا تخضع للقوانين الطبيعية كل الخضوع ، لكنها فى مقابل هذه الحرية ، كان عليها أن تحمل عبء الأمانة ـ أمانة الحرية ـ فى شجاعة واقدام ، فهى أمانة عرضت على الجبال ، فابين أن يحملنها ، وحملها الانسان » (تجديد ، ص ٢٧٦) .

هذه الفلسفة المقترحة تضمن لنا أولا الجمع بين العلم وكرامة الانسان ، بعد أن رأينا الجمع بينهما متعذرا فى أوروبا وأمريكا ، وهى ـ ثانيا ـ تكفل لنا أن نضع الانسان فى موضعه الصحيح وبالنسبة الصحيحة ، فلاتضخيم له ولا تهوين من شانه . » (تجديد ، ص ٢٨٥) ذلك أن المشكلة الأساسية فى العصر الحديث هى مشكلة اللقاء بين العلم والانسان ، وهى فى الثقافة العربية المعاصرة طريقة اللقاء التى نوائم بها بين تلك العلوم الحديثة من جهة وتراثنا الفكرى من جهة أخرى . وعلى ذلك « فلا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانسان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » . (تجديد، ص ٢٨٧) .

وبعد أن عرض د . زكى هذه الفلسفة العربية المقترحة التى حافظ فيها على العلم وعلى كرامة الانسان فى وقت معا ، أخذ يحدد السمات الأصيلة التى تميز الثقافة العربية عن غيرها من السمات ، وابرز هذه السمات أن العربى نظر الى العالم حوله نظرة « عقلية » (تجديد ص ٣٠٧) . وسمة أخرى فى الرجل العربى هى انه مولع برد الكثرة الى وحدة تبرز ما فيها من تجانس ، وتميز المؤتلف بين وحداتها من المختلف . (تجديد ص ٣١٢) .وليس هذا كل ما فى الأمر، بل ان الثقافة العربية ثقافة يحتل فيها الشعر مكانة عليا ، ومن ثم فانها ثقافة تجمع بين العقل والوجدان فى صعيد واحد (تجديد ، ص ٣٢٠) بل ان هذا الجمع بين العقل والوجدان لا يتمثل فى تراث ثقافى بمثل الوضوح الذى يتمثل به فى الثقافة العربية وتراثها . ولقد تمثلت الثقافة العربية فلسفة أرسطو بكل ما فيها من علم وعقل ، بنفس القوة التى تمثلت بها صوفية أفلوطين بكل ما فيها من ركون الى الحدس بالوجدان . ان الأمر هنا لم يكن أمر جوار غرفة مجاورة لها ، بل الأمر أمر دمج ومزج فى نظرة واحدة بحيث نجد الفلسفة الأرسطية فى غرفة وفلسفة أفلوطين في (تجديد ، ص ٣٢٠) .

وسمة أخرى مهمة من سمات الفكر العربى هى أن مفكرى العرب لم يقتصروا على حكمة العقل دون أن يمدوها الى فعل يؤدونه بناء عليها ، فلا يكون العلم علما عندهم الا اذا أعقبه العمل على أساسه (تجديد ص ٣٤٥) . وهذا ما يختلف فيه المفكر العربى عن سلفه اليونانى برغم اشتراكهما فى الطريقة التى حللوا بها النفس الانسانية ، « فالقوة العالمة » ـ على حد تعبيرهم ـ التى تتمثل فيما يحصله من معارف وعلوم ، تكملها « القوة العاملة » التى تتمثل فى تنظيم أمور الحياة وترتيبها » (تجديد ، ص ٣٤٥) ، وهكذا كانت الطبيعة فى الثقافة العربية مسرحا للحركة والنشاط والفاعلية ، أكثر منها موضوعا للنظر المجرد ، وحتى المعرفة العقلية النظرية انما ينظر اليها فى ضوء الثقافة العربية على أنها فاعلية أريدت . فالارادة لها الأولوية المنطقية ، وعنها تتفرع سائر الجوانب (تجديد ص ٣٧٩) .

ومن أهم الاضافات التى أضافتها الثقافة العربية ـ صادرة فى ذلك عن العقيدة الاسلامية ـ تنظيمها لأخلاقية الفعل ، بعد أن كانت الأخلاقية قبل ذلك مقصورة على النية والضمير ، والنتيجة المهمة التى تلزم عن هذه الأخلاقية الفاعلة هى ضرورة الوجود الاجتماعى ليكمل الفرد . وبذلك تكون الثقافة العربية الأصيلة قد أضافت هذا البعد الاجتماعى الى حياة الأفراد ، لا ليكون عرضا من أعراضها ، بل ليكون ضرورة للوجود الانسانى المتكامل (تجديد ص ٣٨٠ ـ ٣٨١) .

فالفعل وديناميته ، لا العلم المجرد فى ثباته وسكونه، هو حجر الزاوية من البناء الانسانى من وجهة النظر العربية . ولهذا كانت المواجهة التى تشغل الثقافة العربية ، ليست هى مواجهة الانسان بعقله للطبيعة بخصائصها ابتغاء الوصول الى قوانين العلوم الطبيعية ، وانما هى مواجهة الانسان بارادته للمجتمع الانسانى فى فاعليته ،وأوجه نشاطه ، ابتغاء المشاركة فى فعل موحد يوصل الى اهداف ترضى عنها القيم العليا . فقطب الرحى عند فلاسفة الغرب هو احكام للعقل ، وقطب الرحى عند المفكر العربى هو قيم السلوك . والخير كل الخير فى أن تضم هذه الى تلك ، فاذا كان الغرب ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى القيم التى تدمج الفرد فى جماعة الانسانية دمج التعاطف والتعاون . واذا كان العربى ينقصه ما يكمله ، فنقصه فى قضايا العلوم التى هى الوسيلة للسيطرة والامساك بزمامها (ويقصد د . زكى السيطرة على الطبيعة) (تجديد ص ٣٨٢ ـ ٣٨٣) .

ويختتم د . زكى كتابه القيم بكشف على أكبر جانب من الأهمية ، وهو انه اذا كانت تيارات الفلسفة الغربية تسير فى اتجاه مضاد للنظرة العربية ، فانه يستثنى من بينها تيارا واحدا ، بين نظرته ونظرتنا وشائج قربى ، هو تيار الفلسفة الوجودية فى شعبتها المؤمنة . وقد هدته تجربته الحية الى ذلك ، اذ انتهت به ثقافته الانجليزية فى ميدان الفلسفة الى اختيار أحد التيارات العقلية العلمية ، واعتقد فى صلاحيته ، وهو تيار التجريبية العلمية أو الوضعية المنطقية ولكنه لحظ أخيرا أن هذه النزعة التحليلية العقلية تصادف غير أهلها ،

فاذا تحدث فى الوجودية أو فى فلسفة برجسون مثلا ، فهنا ترهف الأذان لتسمع » (تجديد ص ٣٨٤) . وهذه مراجعة للنفس يحمد عليهـــا د . زكى نجيب محمود بين الكثير من مراجعاته التى تستحق كل ثناء واطراء .

★★★

وفي كتابه الثانى عن التراث : « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » يؤكد الدكتور زكى نجيب محمود أن موقفه كموقف السائح أو المسافر الذى يجوب أقطار التراث متفرجا وزائرا : « انتى فى هذا الكتاب شبيه بمسافر فى أرض غريبة . حط رحاله فى هذا البلد حينا وفى ذلك البلد حينا ، كلما وجد فى طريقه ما يستلفت النظر ويستحق الرؤية والسمع ، ومثلى فى رحلتى هذه مثل السائح : قد يفلت من نظره اهم المعالم لأنه غريب لا يعرف بادىء ذى بدء أين تكون المعالم البارزة ، الا اذا اهتدى بدليل من أبناء البلد ، ولكننى أيضـــا ـ مثل السائح الغريب ـ قد تقع عينى على شىء لا تراه أعين أبناء البلد لأنه مألوف لهم حتى لم يعـودوا قادرين عـــلى رؤيته رؤية صحيحة . ومن هنا كنت لا أستبعد وقوعى فى أخطاء ، بمعنيين: بمعنى اهمال ما لم يكن يجوز اهماله من معالم الطريق ، وبمعنى وقوف النظر أحيانا عند ما لا يستحق الوقوف عنده بالنظر . وواضح انه لو اراد مسافر آخر ان يستبدل لرؤيته منظـــارا بمنظار لرأى رؤية اخرى ، وانتهى الى أحكام أخرى غير التى رأيت واليها انتهيت » (المعقول ص ١٠ ـ ١١) .

وهذه الرحلة التى قطعها الدكتور زكى فى أرض التراث تتابعت عبر خمسة قرون ، من القرن السابع الميلادى الى بداية القرن الثانى عشر ، واهتدى فيها بالمراحل التى اشار اليها الغزالى عند تأويله لآية النور : المشكاة ، والمصباح ، والزجاجة والزيتونه . فبينما يرى الغزالى فى هذه التشبيهات الأربعـــة رموزا لدرجات الادراك من البسيط الى المركب ، ودرجات من الوعى تتصاعد وتزداد كشفا ونفاذا ، يرى د . زكى فيهـــا رموزا لأطوار عبرها الفكر فى المشرق العربى ، اذ خيل اليـــه « ان القرن السابع قد رأى الامور رؤية المشكاة ، والثامن قد رآها رؤية المصباح ، والتاسع والعاشر قد رآها رؤية الزجاجة التى كانت كأنها الكوكب الدرى ، ثم رآها الحادى عشر رؤية الشجرة المباركة التى تضىء بذاتها .

« وذلك لأنى قد رأيت اهل القرن السابع وكأنهم يعالجون شئونهم بفطرة البديهة ، وأهـــل القرن الثامن وقد أخذوا يضعون القواعد ، وأهل القرنين التاسع والعاشر وقد صعدوا من القواعد المتفرقة الى المبادىء الشاملة التى تضـــم الأشتات فى جذوع واحدة ، ثم جاء الحادى عشر بنظرة المتصوف التى تنطوى الى دخيله الذات من باطن لترى فيهـــا الحـــق رؤية مباشرة . » (المعقول ، ص ٩) .

وقد كان لكل مرحلة من هذه المراحل سؤال محورى : « ففى المرحـــلة الأولى كانت الصـــدارة للمشكلة السياسية الاجتماعية : من ذا يكون احق بالحكم ؟ وكيف يجزى الفاعلون بحيث يصان العدل كما اراده الله ؟ وفى المرحلة الثانية كان السؤال الرئيسى : ايكون الأساس فى ميادين اللغـــة والأدب مقاييس يفرضها المنطق لتطبق عـــلى الأقدمين والمحدثين على سواء ، أم يكون الأساس هو السابقات التى وردت على السنة الأقدمين فنعدها نموذجا يقاس عليه الصواب والخطأ ؟ وفى المرحلة الثالثة كان السؤال هو هذا : هل تكون الثقافة عربية خالصة او نغذيها بروافد من كل اقطار الأرض لتصبح ثقافة عالمية للانسان من حيث هو انسان ؟ وجاء القرن العاشر فاخذ يضم حصاد الفكر فى نظرات شاملة ، شان الانسان اذا اكتمل له النضج واتسع الأفق ، وها هنا كان العقل قد بلغ مداه ، فجاءت مرحلة خاتمة يقول أصحابها للعقل : كفاك ! فسبيلنا منذ اليوم هو قلوب المتصوفة .» (المعقول ص ٩ ـ ١٠) .

وكان طبيعيا أن ينقسم الكتـــاب الى قسمين : أكبرهما للنظرة العقلية ـ التى تختلط ـ برغم كل معقوليتها ـ بكثير جدا من عناصر اللاعقل ، وأصغرهما لتيار اللامعقول ، الذى يزخر بشطحات الوجدان . وكان د . زكى حريصا على توضيح ما يقصده بمصطلح اللامعقول « حتى لا ينصرف فى الأذهان الى شتم وازدراء ، انما هو لون آخر ينبع عند الناس دائما من صميم فطرتهم الانسانية ، وكل ما فى الأمر اننى لا اجد هذا الجانب من السابقين قنطرة تصلح لعبور اللاحقين اذا ارادوا وصل الطريق ، واكتفيت من جانب اللامعقول هذا بصورتين : التصوف احداهما ، والسحر والتنجيم ثانيهما ، ورأيت فى ذلك ما يكفى لاكمال الصورة التى اردت رسمها امام القارئين . » (المعقول ص ١٠) .

وهكذا يكتمل بناء الكتـــاب أمـــام القـــارىء : قسم أكبر يتناول المعقول فى تراثنا الفكرى ، وقسم أصغر يتصـــدى للامعقول فى هذا التراث . وأما القسم الأول فيضم ســـبعة فصول ، تبدأ بفصل عن خطة السير وأساسها تأويل الغزالى لآية النور الذى يتخذ منه د . زكى اطارا يضـــع فى داخله الفصول الستة التالية من هذا القسم ، فالفصل الثانى عنوانه الرئيسى : « مشكاة البديهـــة » وعنوانه الفـــرعى : « أدب ، وفلسفة ، وفروسية ، وسياسة » ، والفصل الثالث عنوانه « مصباح العقل فى مشكاة التجربة » ، والفصـــــل الرابع : « مصباح العقل يشتد توهجه » ، والفصل الخامس « زجاجـــة المصباح » ، والفصل السادس « الكوكب الدرى » ، والفصل السابع : « الشجرة المباركة » .

ويبدأ القسم الثانى الذى عنوانه « شطحات اللاعقل » بالفصل الثامن من الكتاب ، ويحاول فيه د . زكى تحديد معنى «اللامعقول» ، ويتلوه فصلان : التاسع بعنوان « يقظة الحالمين » ، وهؤلاء الحالمون هم المتصـــوفة فى رأى د . زكى ، والعاشر وعنوانه « سحر وتنجيم » .

وهكذا يأتى بناء الكتاب منطقيا متسقا مع فكر د . زكى ومتساوقا مع الآية الكريمة من سورة النور « الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح ، المصـــباح فى زجاجة ، الزجاجة كأنها كوكب درى يوقد من شجرة مباركة ، زيتونة ، لا شرقية ولا غربيـــة ، يكاد زيتها يضىء ولو لم تمسسه نار ، نور على نور ، يهدى الله لنوره من يشاء » .

وفى نور هذه الآية وضع د . زكى خريطة التراث وخطة السير فى شعابه ، وكانت له وقفات عند صفحات من التراث تتتابع وفقا للمراحل والعصور التى أشرنا اليها ، ولكنها وقفات يكون فيها د . زكى أديبا تارة وعالما تارة أخـــرى ، يكتب فى احداها بحس الذواقة المرهف الذى ينطبع بما يقرأ ، ويكتب فى الأخـــرى بعقل العالم الذى يحلل وينقد (المعقـــول ، ص ٢٧) ، ولكنه على أى الحالين لا تغيب عن عينه تلك العقيدة التى أسسها فى كتـــابه الأول ، والتى يعمل على تطبيقها فى كتـــابه الثانى وهى : « أنه اذا أراد الخلف ـ الذى هو نحن العرب فى عصرنا القائم ـ ان يجىء امتدادا للسلف ، فلن يكون ذلك الا عن طـــريق الجانب العاقل من حيـــاة السلف ، لأن الجانب اللاعاقل من حياة ذلك السلف ربما تعلق بأشياء لم تعد ذات شأن فى حياتنا ، وبالتالى فانها لم تعد تستحق منا ان

تسكب عليهـــا هوس العاطفة دفاعا عنها وحفاظا عليهـــا (المعقول ، ص ١٣) ٠

وغاية الغايات التي يسعى اليها د٠ زكى من كتابه هذا هو « **البحث فى تراثنا الفكرى عما يجوز لعصرنا الحاضر ان يعيده الى الحياة ليكون بين مقومات عيشه ومكونات وجهة نظره وبهذا يرتبط الحاضر بذلك الجـزء من الماضى الذى يصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا الذى يحتوينا راضين به او مرغمين** » (المعقول ص ٢٨ ـ ٢٩) ٠

وعلى هذا فان التصوف بوصفه مظهرا من مظاهر الموقف اللاعقلى لايصلح للدخول فى النسيج الحى لعصرنا وفقا لهذا الرأى ، على الرغم من أن هذا التصوف يأتى فى قمة التـــطور الانسانى الذى ترمز اليه آية النور ، وهى الآية التى اتخذها د ٠ زكى ـ كما اتخذها الغزالى من قبل ـ نبراسا هاديـــا فى رحلته الزمانية والمكانية (ففى كل وقفة من وقفاته يختار مدينة بعينها كما اختار عصرا بذاته) فى خريطة التراث ، ذلك التطور الذى يوازى تطور الانسان الفرد ويساوقه فى مراحل النمـــو والنضج والاكتمال ، « فالنور هو قوة الادراك ، وأول درجات الادراك حس بالحواس ، وتلك هى المرموز لها فى الآية بالمشكاة، داخـــل المشكاة مصباح يرمز الى العقل الذى يدرك المعانى من وراء المحسوسات ، يساعد العقل فى ادراكه قـــوة الخيال ، وهى التى ترمز اليهـــا الآية بالزجاجة المحيطة بالمصباح ، والمصدر الذى يستمد منه الخيال قوته « شجرة مباركة ترمز الى الروح الفكرى الذى يؤلف بين العلوم العقلية ، والا بقيت المعلومات اشتاتا لا تنفع ، والشجرة المباركة هى بمثابة «المبدا» الذى يهتدى به السالك ، وليست الشجرة المباركة بحاجة الى مصدر سواها تستمد منه القوة ، فهى مضيئة بزيتها ٠ كانما قصد بها الادراك بالبصيرة النافذة ، فهـــو وحى من الله ٠ » (المعقول ، ص ٤٦٦) ٠

ومع أن د ٠ زكى يعتقد أن النظرة العربية صوفية فى جوهرها ، ويرى أن النقل عن اليونان لم يؤثر كثيرا على هذه النظرة ، يلتمس التيار العقلانى فى الفكر العربى فى المرحلة السابقة على هذا النقل ، وذلك عند الخليل بن أحمد وسيبويه وغيرهمـــا ٠

ويتمحور العصر الأول من عصور التراث (وهو يطابق بين بدايته وبين ظهور الاسلام) حول شخصية بطولية حقا هى شخصية الامام على بن أبى طالب الذى جمع بين الأدب والفلسفة والفروسية والسياسة فى صعيد واحد ، وكان فى معركته مع معاوية مثالا للادراك الفطرى المباشر ، وبدءا من هذا الصراع ظهرت المذاهب السياسية لأول مرة ، وطرح هذا السؤال الذى دار حوله النزاع والاختلاف بين الفرق الاســـلامية وهو : لمن يكون الحكم ؟ وفى الاجابة على هــــذا السؤال اختلط العقل باللاعقـــل ٠ غير أن د ٠ زكى يستل الجانب العقلى متمثلا فى شخصية الامام ليكون بداية الخيط الذى يصلنا بالتيار العقلى فى الفكر الاسلامى ، ويتخذ من كتابه « نهج البلاغة » برهانا على أن الادراك كان فى هذا العصر موكولا الى الفطرة السليمة لا الى التحليل والتعليل ، لم تكن « الفكـــرة » عندئذ نظرية مجردة بقدر ما كانت أداة من أدوات العمل ، ولذلك تشابكت الأفكار مع السيوف والجياد فى نسيج واحـــد (المعقول من ص ٥٣ ـ ٥٧) ٠

وكانت الوقفة الثانية عند مدينة البصرة فى أوائل القرن الثامن الميلادى ، بعد أن كانت الوقفة الأولى فى معركة صفين، وعلى السؤال المطروح فى تلك الحقبة وهو : ماذا يكون الحكم بالنسبة للفريق المخطىء من الفريقين المتحاربين ، كانت هناك ثلاثة حلول للمشكلة ، كل حل منها يمثل مذهبا فكريا على طول التـــاريخ العقلى فى تراثنـــا القديم : ١ ـ فهنـــاك المتطرفون اليساريون وهم الخوارج ، ٢ ـ وهناك اليميتيون المتطرفـــون وهم أهل السنة ، ٣ ـ وهناك المعتدلون وهم المعتزلة ٠ وهـــذه الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدأت طريقها من هذه المشـــكلة
الشعب الثلاث ، وان تكن قد بدات طريقها من هذه المشكلة
وتكاثرت وتنوعت ، لكن بقيت لكل منها روحها الأولى وطابعها المميز » ٠ (المعقول ص ٦٨ ـ ٦٩) ٠ وهـــذه المشكلات جميعا التى فرقت المسلمين الأوائل شيعا وأحزابا نشأت عن واقـــع حياتهم ، ولم يعد لها فى واقع حياتنا من أثر ، اللهم الا مشكلة واحدة هى الخاصة بحرية ارادة الانسان أو جبرها ٠

وكذلك تتمثل الحركة العقلية خير تمثيل فى رجال اللغة والنحو وعلى رأسهم الخليل بن أحمد وتلميذه سيبويه (المعقول من ص ٨٣ ـ ٩٥) ٠ ولو اكتفينا بهؤلاء وحدهم لرأينا ما يقطع بنضج النظرة العقلية وارتقاء المنهج العلمى ٠ فهذه مرحـــلة تقعيد القواعد ، ورد التجارب الجزئية والخبـــرات المفـــردة الى أحكام عامة ، وذلك هو صميم المنهج العلمى ، لأن العـــلم بمنهجه لا بموضوعه ٠

وتاتى الوقفة الثالثة فى مدينة بغددا من القرن التاسع الميلادى (الثالث الهجرى) ، وفى « بيت الحكمة » بالذات ، وهو البيت الذى أقيم ليكون مقرا لنقـــل الكتب المحمولة من اليونان والهند وفارس وغيرها الى اللغة العربية ٠ وفى هـــذا المكان اجتمع رجال يختلفون فى عقائدهم الدينية وأوطانهـــم ولغاتهم ومذاهبهم ، لكنهم اتفقوا جميعا على هدف واحد ، هو الاشتغال بنقل هذه العلوم التى طويت فى الكتب أمامهم لتصبح بعدئذ علوما تجرى فى لغة عربية ، تمهيدا لها أن تتحول عـــلى الزمن الى ثقافة عربية ، بعد تهذيبها بالحد هنا وبالاضافة هنا وبالشرح والتأويل هناك ، حتى تلائم روح العربى بصفة عامة، والعربى المسلم بصفة خاصة (المعقول ص ١١٢) ٠ ولكن ، هل أفلحت هذه المادة العقلية المنقولة فى أن تغير من الثقافة العربية الأصيلة بحيث تحولها من الوقفة « الصوفية » (التى يعتقد د ٠ زكى أنها الطابع الأصيل للثقافة العربية) الى الوقفـــة « العقلية » ؟ ويجيب د ٠ زكى عن هذا السؤال بقوله : « أغلب الظن أنها لم تفلح فى ذلك الا الى حد ضئيل » (المعقول ، ص ١٢٣) ٠ وهذا الحد الضئيل يلتمسه د ٠ زكى عند الصفوة من أهل ذلك العصر ، وبخاصة عند المعتزلة ،ومن ثم يتنقل من بغداد الى البصرة ليلتقى بشيخ من شيوخ المعتزلة هو أبو الهذيل العلاف ويعرض عشر مسائل تناولها العلاف بالنظر العقلى ، الا المسألة العاشرة وهى مسألة منهجية يشترط بها العلاف الا تقبل حجة الا استندت آخر الأمر الى وحى من الله ينزل على ولى معصـــوم ، فهذه النقطة الأخيرة كفيلة بهدم موقف العلاف العقلى (المعقول من ص ١٢٣ ـ ١٣٢) ٠

ثم يقف د ٠ زكى وقفة أخرى مع النظام فيستعـــرض المسائل التى تميز بها هذا المفكر المعتزلى الذى تفوق على استاذه العلاف ، فلا يجد عنده ـ كما لم يجد عند أستاذه ـ ما يسعفه بشىء يعالج به مسائل العصر ، كما لم يجد عندهما الا قليلا من زاد اليونان المنقول ٠ ولكنه حين يفرغ مما عندهما من المضمون الفكرى ، يبقى له اطار النظر العقلى الذى يحتكم الى الاستدلال المنطقى الذى لا تشوبه الاهواء ، وهذا الاطار العقلى هو ما يعود به الى معاصريه من أبناء القرن العشرين (المعقول ص ١٤٦ ـ ١٤٧) ٠

فاذا عاد الى بغداد ، وقف مع الجاحظ وقفة طويلة كلهـــا الحب والاعجاب ، فهو « يضع الجاحظ من فكر عصره حيث

يوضع عمالقة الفكر جميعا بالنسبة الى عصورهم الفكرية،وذلك على امتداد التاريخ ، (المعقول ص ١٤٧) فهو يراه أقرب الناس الى فولتير فى سخريته النافذة ، وفى عقلانيته الصارمة ، انه نقطة التحول فى الثقافة العربية كلها ، من ثقافة كان محورها الشعر ، الى ثقافة محورها النثر ٠٠ انه تحول من نظرة وجدانية الى أخرى عقلية ٠٠ (المعقول ص ١٤٨) ويمضى د ٠ زكى فى الاشادة بالجاحظ وبنظرته العقلية ومنهجه فى البحث وطريقته فى العرض وأسلوبه فى الكتابة ليقنعك بأنك ازاء عملاق من عمالقة الفكر فى كل زمان ومكان (المعقول من ص ١٤٧ – ١٧٣) ٠

وفى القرن العاشر الميلادى (الرابع الهجرى) – ويرمز له بزجاجة المصباح – يعلو التفكير العقلى من المقدمات المباشرة الى مقدمات أعم وأشمل ، أو بمعنى آخر يعلو من مستوى العلوم الى مستوى الفلسفة ٠ بيد أن د ٠ زكى لن يقف مع الفلاسفة المتخصصين ، وانما مع الأدباء المتفلسفين من أمثال اخوان الصفا وأبى حيان التوحيدى ، وعبد القاهر الجرجانى الناقد ، وابن جنى اللغوى (المعقول ص ١٧٥ – ١٧٦) ٠ وهؤلاء جميعا يمكن أن ينتظمهم التيار العقلانى فى التراث ٠ والمهم فى هذه الوقفات كلها أن د ٠ زكى ينفذ بنظراته الثاقبة الى كثير من مواطن المعاصرة عند هؤلاء ، بل انه ليعقد المقارنة بينهم وبين كبار المفكرين الغربيين حتى ليحس القارىء أنه بعيد اكتشافهم نظرا لطرافة السباق الذى يوضعون بين ظهرانيه ٠

ولا يترك د ٠ زكى القرنين الرابع والخامس (بالتاريخ الهجرى) دون أن يجلو لنا صفحات من الحوار الذى دار بين المعتزلة من جهة وأهل السنة والروافض من جهة ٠ وكانت هناك معركة بين الجاحظ وابن الراوندى الذى اتهم بالالحاد وكان محورا لحركة فكرية ٠ على حين وقف الأشاعرة موقفا وسطا بين الطرفين ٠ وفى رسالة الغفران هاجم أبو العلاء أبا الحسن الأشعرى (المعقول من ص ٢٦٩ – ٢٩٥) ٠ ثم يقف د ٠ زكى بعد ذلك وقفات قصارا مع الفلاسفة الخلص ، وهم الكندى والفارابى وابن سينا ، حتى تكتمل صورة العصر (المعقول من ص ٢٩٥ – ٣١٦) ٠

ونصل الى القرن السادس الهجرى ، فيكون خاتمة المطاف ، لنستظل بالشجرة المباركة التى يستمد فيها الادراك شعلته من نبع باطنى ذاتى ٠ اذ يكفى المتصوف أن يخلص النظر الى قلبه ليهتدى فيه الى الحق ٠ وقد كانت قامة الامام الغزالى هى القامة التى ألقت ظلها على هذا العصر ، بل على العصور التالية له ٠ ومن ثم كانت صحبة د ٠ زكى للغزالى هى أطول الصحبات ، وكان موقفه منه متعارضا أشد التعارض ، فهو من ناحيه يمتلىء اعجابا بقدرته العلمية المنهجية فى النظر ، وهو من ناحية أخرى يعده قوة رجعية قابضة حتى انه ليحسبه من « أقوى العوامل التى أثرت فى مجرى تاريخنا الفكرى فجمدته وانتهت به الى الركود الذى ساد حياتنا العقلية قرونا متتالية » (المعقول ص ٣١٨) ٠ وبعد أن يرى فيه د ٠ زكى اماما من ائمة المنهج العقلى على طول التاريخ الفكرى ، من أقدم قديمه الى أحدث حديثه، يقول فى تردد شديد انه لا يجد المنهج العقلانى الذى أوصى به الغزالى مطبقا عند الغزالى نفسه فيما بحث وكتب وألف ٠ فهو فى كتابه « تهافت الفلاسفة » يقيد « العقل » عندما يتعلق الأمر بأصل من أصول الدين ٠ ذلك أن وراء « عقله » كان هنالك الايمان الدينى ، فاذا جاءه العقل بما لا يصدم هذا الايمان ، فبها ، والا فليتنكر للعقل وما جاء به تنكرا يبديه بالفعل وان لم يذكره بالقول الصريح ٠ (المعقول ص ٣٣٧ و ص ٣٤٣) ٠ وكان الامام الغزالى من قوة الحجة وغزارة العلم ووضوح البرهان بحيث أغلق باب الفكر الفلسفى أمام المسلمين فلم يفتح بعد ذلك الا بعد أن مرت ثمانية قرون ، فتحت للمسلمين بعدها أبواب حضارة جديدة ، هى حضارة أوروبا الحديثة ٠

وفى القسم الثانى من الكتاب الذى خصصه « لشطحات العقل » يحاول د ٠ زكى أن يحدد مفهوم «اللامعقول» ابتداء من تحديد مفهوم العقل ٠ وهكذا يضفى على مفهوم اللامعقول طابعا سلبيا منذ البداية ٠ وبعد تحليل معنى العقل عند المثاليين والعقلانيين والتجريبيين يرى أن الجميع يتفقون على أن « العقل » حركة استدلالية تتمثل فى الانتقال من حقيقة أمامنا الى حقيقة تتولد منها أو ترتبط بها ارتباطا مطردا (المعقول من ص ٣٥٧ – ٣٦٢) ٠ ولتوضيح هذا المعنى يسوق د ٠ زكى أمثلة من الوقفات التى يسلكها فى زمرة « المعقول » ، وأولها وقفة العلم ، ومنها نستخلص طائفة مهمة من خصائص العقل ، أبرزها القفزة من المفرد الى العام ، ومن المتعين الى المجرد ،ومنها أيضا خاصية تحليل الشىء الى عناصره البسيطة ، لنحدد من ثم المقادير الكمية التى دخل بها كل عنصر فى تركيب ذلك الشىء ٠ ووقفة أخرى للعقل هى وقفة « الانسيين Humanists» (أو الذين نسميهم بالانسانيين) من قيم الحياة ، وهى وقفة تجعل حياة الانسان مدارا ومعيارا لا يعدو عليه مدار ومعيار كما تؤمن بقدرة الناس على فرض سيطرتهم على الطبيعة بالكشف العلمى لقوانينها ٠ وتفريعا من قدرة الانسان ، يذهب الانسيون الى القول بحرية الانسان حرية مطلقة فى اختيار ما يفعله وما لا يفعله ، فهو هو سيد مصيره ، وخالق كيانه ، بما يختاره لنفسه على توالى اللحظات والمواقف ٠٠ (ص ٣٦٤ – ٣٦٥) ٠

ولما لم يكن الانسان عقلا كله بالمعنى الذى حدده د ٠ زكى للعقل ، وكانت تتعاوره « حالات » يكابدها ويعانيها ، منها الانفعالات والعواطف والرغبات وما اليها ، كان هذا كله هو ما يطلق عليه د ٠ زكى اسم « اللا معقول » ، لأنه لا يدخل فى مجال التفكير العلمى الذى يطرح أمام الجميع ليتحقق من صدقه كل من أراد ،فهو مرادف لكلمة « الوجدان » الذى يعد ملكا لصاحبه ، لا سبيل أمام أحد سواه الى مناقشته وتحقيقه٠ العقل موضوعى ، والوجدان ذاتى ، وهذا ما يخرجه من نطاق العلم الى ما شئت من نطاقات ٠

بيد أن د ٠ زكى يستدرك على هذه النقطة فيقول فى صفحه أخرى : « ٠٠ وأما حالات الوجدان وما يدور مداره فهى مقصورة دائما على أصحابها ، لا يجوز نقلها من فرد الى فرد ، ودع عنك أن تنقلها من جيل الى جيل ، اللهم الا اذا كان « التعبير » عن تلك الحالات هو مما نفذ به صاحبه من الحالة الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان اينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفن العظيم ، وها هنا يتساوى – أو يكاد يتساوى – فى اعين الحاضرين كل تراث انسانى نفذ أصحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى » (المعقول ص ٣٧٤) ٠ اذن فثمة شىء من الموضوعية يمكن أن تتصف به حالات الوجدان التى قيل من قبل انها ذاتية صرف ، أو أن الذاتية اذا وصلت الى أوج شدتها اصطبغت بالموضوعية التى يقال انها نقيضها ٠ (اذا زاد الشىء عن حده انقلب الى ضده) ٠ وهذه الحالة الأخيرة هى ما يسمى بالتصوف ، الذى يمكن أن نجمع فيه بين الشىء ونقيضه : « فالعلم أو العقل هو الشعلة التى تضىء مراحل الطريق بداية ووسطا ونهاية ، أما الوجدان فهو النور يغوص بك الى الأعماق » (المعقول ص ٣٧٥) ٠ واذا كان العقل هو ملكة الادراك فى العلم ، فان الحدس هو ملكة الادراك فى

التصوف . وعلى حين يرى المتصوفة أن « حدسهم » معصوم من الخطأ ، ينفى عنه د . زكى ـ متابعا فى ذلك رأى برتراند رسل فى كتابه « التصوف والمنطق » ـ هذه العصمة ، بحيث لا يجوز قبوله أو رفضه الا بعد التحليل العقلى المنطقى . ويفند د . زكى المثل الذى يضربه برجسون على عصمة المعرفة الحدسية ، وهو معرفة الانسان لذاته ، فيقول ان الانسان فى أكثر الحالات لا يعرف نفسه الا أقل القليل ، وقد يكون مضللا فى ذات نفسه حتى يكشف له أصحاب التحليل النفسى عن أغوار لم يكن له قبل بكشفها بكل ما فى وسعه من حدس اذ هو يستبطن ذاته . (المعقول ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦) .

ويمضى د . زكى فى تطبيق ما أورده فى الفصل الثامن من تحديد لمعنى اللامعقول ، ومن مفهومه للوجدان أو الحدس عند الصوفية ، على صفحات بعينها من التراث الصوفى ، فيختار صوفيا من منتصف القرن الثالث عشر الميلادى هو الشيخ نجم الدين الكبرى فى كتابه « فوائح الجمال وفواتح الجلال » ليقف معه وقفات فى الفصل التاسع من الكتاب . وهو يشبه رؤى المتصوفة برؤى الحالمين . ثم يستطرد فى مناقشة ما ورد فى الرسالة القشيرية عن الكرامات وأصحابها من أنها لا تناقض العقل ، فيقول ان أصحاب اللامعقول ينظرون الى ظواهر الطبيعة نظرة الساحر لا نظرة العالم . والسحر هو استحداث النتائج من غير أسبابها . ويضرب على ذلك الأمثلة من الشيخ نجم الدين الكبرى وجعفر الخالدى ومحيى الدين بن عربى (المعقول من ص ٤٠٠ ـ ٤٠٨) .

وعند التفرقة بين النبوة والولاية يقف د . زكى عند صفحات من كتاب « ختم الأولياء » للحكيم الترمذى ، فالنبوة والولاية الهيان ، لكن الأولى للناس والثانية لصاحبها . الأولى بحاجة الى برهان ، والثانية هى برهان نفسها . وهو اذ يرفض هذا الموقف من الولاية والأولياء عند الحكيم الترمذى وعند غيره يحس فى الوقت نفسه بضرورة ان تكون بعض الصفات التى ميزوا بها الأولياء ، نماذج مثلى لمن أراد أن يعلو بنفسه عن مستوى النزوة والهوى حيثما يتطلب الأمر تجردا وتنزها وموضوعية نظر . (المعقول ص ٤١٥) .

ثم يعود د . زكى فيحذر مما ترسب فى تربيتنا من نزعة صوفية تدعو الى الزهد ، وتخيل الينا أن الدنيا بأسرها « وهم » لا فرق بين ما يعده الناس خيرا وما يعده الناس شرا ، ويتساءل فى ختام هذا الفصل : « ترى ماذا عسى هذا الوجدان الصوفى أن يكشف لنا من حقائق الدنيا ؟ انه لا يكشف لنا البتة عن شىء اللهم الا عن طبيعة نفسه هو ، أو قل انه قد يكشف لنا عن طبيعة النفس البشرية عامة ، وذلك على أحسن الفروض ، أما ما ليس نفسا بشرية فهو فيه أشد منا جهلا ، فلا طبيعة الكون بصفة عامة عرفناها منه ، ولا طبائع الكائنات بصفة خاصة كشفت لنا ، فسواء وجد هذا الجانب اللامعقول من تراثنا أو لم يوجد ، فلم يكن ليتأثر بوجوده أو بعدمه انسان واحد من البشر فى طريقة معايشته ظروف هذا العصر العلمى العملى الصخاب بضروب الحركة والنشاط ، (المعقول ، ص ٤٣٥) .

وفى الفصل الأخير من الكتاب ، والمخصص للسحر والتنجيم ، وهما ذروة اللامعقول فى تراثنا العربى ، يلخص د . زكى ما عرضه فى القسم الثانى من هذا الكتاب فيقول :

« . . . ثم عرضنا فى القسم الثانى من الكتاب لمحات من الجانب الآخر ، أعنى الجانب اللاعقلى الذى عاشه الاسلاف . لنرى ماذا نطرح من تراثنا الفكرى ، نعم قد يكون من الحق أن الانسان يعيش بوجداناته كما يعيش بعقله ، وان اختلفت مجالات هذا عن مجالات تلك ، ولكننا نريد لجانبنا الوجدانى اللاعقلى أن ينبت من عناصر حياتنا ، فلقد شاءت مرحلة التطور الحضارى لآبائنا أن تتخذ أوهامهم صورة التنجيم والسحر وما اليهما ، وقد يتحتم للطبيعة البشرية دائما أن تكون لها أوهامها اللاعاقلة ، غير أن النتيجة التى تلزم عن هاتين المقدمتين ليست هى أن نستعير أوهام الأولين كما عاشوها ، بل ان تكون لنا أوهامنا المناسبة لعصرنا وظروفه » (المعقول ص ٤٥٤) .

والى الجزء الأخير من المقال وهو التعليق .

●● التعليق

١ ـ لم يعد خافيا على كل من له الفة بالتراث العربى ارتباطه بالدين ارتباطا وثيقا . هذه مقدمة قد بدأ منها كل من أقدم على تجديد الفكر العربى لكى يتلاءم مع متطلبات العصر الحديث ، بدأ منها الأفغانى ومحمد عبده واقبال والعقاد وحسن صعب وادونيس وغيرهم . فكما يحاول الدين أن يغير الانسان ، كذلك يستطيع الانسان تغيير النظرة الى الدين ، وفى الوضع الصحيح للمشكلة يكمن شطر كبير من حلها . وقد أشار د . زكى فى فلسفته العربية المقترحة الى التعارض القائم بين العلم الحديث والانسان المعاصر ، ومن ثم كان من مهام المفكر العربى أن يرفع هذا التعارض بأن يحفظ للانسان كرامته ، مع حرصه فى الوقت ذاته على المنهج العلمى فى التفكير . وكما كانت المشكلة الرئيسية عند أسلافنا هى رفع التعارض القائم بين الوحى والعقل ، أو بين النقل والعقل ـ كما كانوا يقولون ـ فان مشكلتنا الرئيسية هى « فى اللقاء الذى نوائم فيه بين تلك العلوم الحديثة من جهة ، وبين تراثنا الفكرى من جهة أخرى » (تجديد ص ٢٧٠) . ولما كانت ثقافتنا العربية ذات طابع دينى اسلامى فى جوهرها ، كان لزاما ـ فى رأينا ـ أن يقوم الراغب فى التجديد بمواجهة صريحة للدين ليرى ان كان مفتوحا على طلب العلم الحديث بكل صوره أم لا . وهذا ما فعله أولئك المجددون الذين أشرنا اليهم . فالمشكلة الحقيقية ليست بين العلم والانسان كما يقول د . زكى (تجديد ص ٢٧١) ، ولكنها بين العلم والدين . ولنا أن نتساءل الآن : هل قام د . زكى فى كتابيه بهذه المواجهة الصريحة التى كان لابد منها لتجديد الفكر العربى تجديدا يصلنا بالموروث الاسلامى العربى من جهة ، وبالعصر الذى نعيشه من جهة أخرى ؟ لقد تخير د . زكى نماذج من الوقفات العقلية فى التراث العربى ، وكلها بالطبع وقفات من الدين الاسلامى ورسوله الأمين ، ولكن هل تغنى هذه الوقفات كلها عن وقفة أخرى للدكتور زكى بمنهجه العلمى التحليلى الدقيق الذى استصفاه من كل تلك الوقفات البارعة مع نماذج التيار العقلانى فى تراثنا الفكرى القديم ؟

٢ ـ وتفودنا الملاحظة السابقة الى ملاحظة أخرى عن الأساس فى موقف المفكر من التراث بوجه عام . يقول د . زكى انه وجد مفتاح هذا الموقف فى فقرة قرأها للمفكر الغربى « هربرت ريد » ، وقد أوردناها بنصها فى هذا المقال . ولكن هل تصلح هذه الفقرة حقا لتكون مفتاحا لموقف المفكر من تراثه أيا كان ؟ ان موقف هربرت ريد هو الموقف الذى يرى فى الحضارة الانسانية مجرد تقدم فى التقنيات الصناعية وكفى ، دون نظر الى الجانب الروحى من تقدم الانسان . وهذا بعينه ما يشجبه د . زكى عندما يؤكد فى ختام فلسفته العربية المقترحة ايمانه « بأنه لا مندوحة لنا عن أن نزيل التعارض القائم اليوم فى أرجاء الدنيا جميعا ، بين العلم الذى

يتقدم بخطوات كخطوات الجبابرة ، وقيمة الانســـــان التى تنهار بوثبات كوثبات الشياطين » (تجديد ص ٢٨٧) ٠

والحق ان أساس الموقف من التراث ينبغى أن يقـــوم على « تجربه حية » ، هذه التجربة هى التى تهدينا الى ما نأخــذ من التراث وما ندع ، هى المعيار أو المحك الذى به نعلم ما يلائمنا من عناصر التراث وما يلائمنا من عناصر الفكر الغربى الحديث على حد ســـواء ، فان لم تكن لنا هذه التجربة تخبطنا هنـــا وهناك ، ولن ينفعنا العقل فى هذه الرحلة ٠ لا أقول هذا تهوينا من شانه ، ولكن لأنه لن يمنحنا الأصالة أو حتى المعاصرة لأن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الناس كما يقول ديكارت ، ومن ثم لم يكن لطابعه هذا المشترك بين الناس جميعا أن يميز ثقافتنا عن غيرها من الثقافات ٠ انما الذى يميزنا حقا هو هذه « التجربة الحية » التى تميز فـــــردا من الناس عن غيره من الأفراد ، وبالتالى فان مجموع هذه التجارب الحية ، هو الذى يميز ثقافة عن غيرها من الثقافات ٠ فاذا التمسنا أصالتنا فى المنهج العلمى وحده ، فلن تكون لنا أصالة على الاطلاق ، لأنه لا وجود لمنهج علمى عربى ومنهج علمى غربى ، انما هو منهج واحد هنا وهناك ٠

٣ ـ يجرنا هذا للكلام عن التفرقة التى وضعها د ٠ زكى بـــين المعقول واللامعقول ٠ وبرغم حرصــــه على ألا يكون فى تحديده لمعنى اللامعقول أى أثر للزراية أو القـــدح ، فان فى مجرد ادخال هذه « اللا » النافية على مصطلح المعقول ما يؤذن بهذه النظرة ٠ وقد جعل د ٠ زكى كل آثار الوجدان الانسانى داخلة تحت هذا المصطلح السلبى ٠ وهل يمكن أن يخلو أثر من آثار الوجدان من التفكير العقلى ؟ ان أبعد الفنون عن التفكير المنطقى المجرد وهو فن الموسيقى يخضع للبناء وتدخـــل فيه عناصر التنظيم والتناسق ٠

والواقع أن الانسان فى لحظات ابداعه الكبرى كل واحـــد لا يتجزأ الى عقل ووجدان واحساس ٠٠ الخ ، هو كيان واحد يستوى عليه توتر هائل تندمج فيــــه طاقاته وقواه جميعا من عقليه وحدسية وعضوية ، بحيث لا نستطيع أن نفصـــــل فى الناتج عن هذا التوتر بين ملكه وأخرى من ملكات الانسان ٠ وهـــذا الاندماج يتحقق فى الكشف عن النظريات والمخترعات العلمية الحديثه ، فقد أثبت علم النفس تداخل الالهام والخيال مع العقل فى عمليات التفكير التى تبدو لأول وهلة مجردة تماما من العاطفة والشعور ٠ وما دمنا قد قبلنا الحدس أو الوجدان كوسيلة من وسائل المعـــــرفة ـ وان تكن قابلة للتحقق من صدقها كأى وسيلة أخرى من وسائل المعـــرفة ـ فما الذى يدعونا الى الاقتصار على العقل فى طلابنا للحقيقة ، وسعينا الى الكمال ؟ هنا يرد د ٠ زكى بأنها « الموضوعية » التى تتحقق لنتائج العقل ولا تتحقق لنفحات الوجدان التى هى « ذاتية » فى طبيعتها ٠ غــــير أن د ٠ زكى يستثنى حالات معنية من شطحات الوجدان أو « اللاعقل » ـ على حد تعبيره ـ من هذه الذاتية ، وهى الحالات التى يكون التعبير عنها « مما ينفذ به صاحبه من الحالات الفردية الخاصة الى حقيقة الانسان أينما كان ، كما يحدث كثيرا فى الشعر العظيم والفـــن العظيم ، وها هنا يتساوى ـ أو يكاد يتساوى ـ فى أعين الحاضرين كل تراث انسانى نفذ أصــــــحابه الى صميم النفس الانسانية ، لا فرق فى ذلك بين تراث عربى وغير عربى ٠٠٠ » (المعقول ص ٣٧٤) ٠ فكأن هناك اذن ضربا من « الموضوعية » فى كل حالة ذاتية عميقة ، وهذا ما دعانا الى القول بأن الحدس كوسيلة للمعرفة قابل للتحقق من صدقه كأية وسيلة أخرى من وسائل المعرفة ٠ وما على المرء الا أن يعانى ما عاناه صاحب الحـــدس ليتحقق بنفسه من صدق ما وصل اليه أو ادعائه فيه ٠ وهذا ما يعنيه برجسون بقوله : « ان الحدس ليس الا ضربا عاليـــا من التفكير ٠ » وفى تجارب الصوفية ـ أيا كانت مواطنهم ـ شىء مشترك ، مما حدا بمؤرخ للتصـــوف الاســـلامى هو « الكلاباذى » أن يجعل عنوان كتابه « التعرف على مذهب أهل التصوف » ، ولم يقل مذاهب أهل التصوف ٠

فليس هناك ما يدعو الى الظن بأن الفكر والبداهة (الحدس) متضادان بالضرورة : فهما ينبعان من أصل واحد ، وكل منهما يكمل الآخر ، فأحدهما يدرك الحقيقة جزءا جزءا ، والآخـــر يدركها فى جملتها : أحدهما يركز نظرته نحو ما فيهـــا من خلود ، والثانى نحو ما فيها من حدوث ٠٠ » (٢) ٠

٤ ـ وهـــــذا يقودنا الى الحديث عن موقف د ٠ زكى من التصوف الاسلامى بوجه عام ٠ فنحن نلاحظ أنه اختار طائفة من النماذج يمكن أن يقال عنها انها « لا معقولة » حقا ٠ وهنا لا بد لنا من أن نضع تفرقة دقيقة بين « اللامعقول » بوصفه شيئا يصادم العقل والتفكير السليم ويتنافى معهما ويعارضهما ، واللامعقول بوصفه الشعور أو الوجدان ٠ فليس فى الحالات الشعورية والوجدانية ما يتنافى مع العقل أو يصدم التفكير ، كل ما فى الأمر أنها شىء « مغاير » للتفكير الاستدلالى المنطقى ٠ وقد بينا من قبل أن كل تفكير يصاحبه شعور ، وكل شعور يصاحبه تفكير الى حد ما ٠ « والشعور الصوفى ككل شـــعور غيره فيه عنصر من الفكر أيضا ٠ وبسبب هذا العنصر ـ على ما أعتقد ـ يسعى الشعور الصوفى الى أن تكون له صـــورة فكرة ٠ وفى الحق ان طبيعة الشعور هى السعى الى التماس الافصاح عن نفسه فى الفكر ٠ ويبدو أن الشعور والفكرة هما مظهران لوحدة واحدة من التجربة الباطنية ، أحدهما مظهرها الأزلى الخالد ، والآخر مظهرها الزمانى المعين (٣) ٠

وفى هذا رد على اعتراض د ٠ زكى على محـــاولة الصوفية للتعبير عن تجاربهم فى الوقت الذى يدعون فيه أنهـــا تجارب لا سبيل الى التعبير عنها ٠ والحق ان الميل الى الافصاح ـ وهو عند الصوفية بالرمز والاشارة والتلويح ـ جبلة فطر عليهـــا الانسان ، كما يقول محمد اقبال ٠

وقد كان من الممكن أن يختار د ٠ زكى صفحات من التراث الصوفى التى تدل على تجربة باطنية عميقة (الحلاج ، النفرى ، ابن عربى ، جلال الدين الرومى) وهى صفحات تصلح لتثوير النظرة الى الاسلام ، وتعينه فى سعيه الى تجــــديد التراث العربى ، لأنها أبعد ما تكون عن النظرة التقليدية الاتباعية الى الاسلام (٤) ٠ والاسلام بحسب التجربة الصـــوفية ليس فى جوهره شريعة وانما هو حقيقية ، انه طريق الحب والمعــرفة والاتصال بالله ٠ وهنا نعود الى التجربة الباطنة الحية ، فقد كانت هى الكفيلة بالحكم للتصوف أو عليه ٠

٥ ـ يهدف د ٠ زكى برغبته فى تجديد الفكر العربى الى الأخــذ بنتائج العلوم الطبيعية وفقا للمنهج العلمى التجريبى الحديث ، ويضع مشكلة العـــــلاقة بين الانسان والطبيعة ، والانسان والصناعة ، والانسان وزميله الانسان ، على أنهـــا محوز التفكير فى عصرنا الراهن (تجديد ص ٩٦) ٠ ويستبعد مشكلة علاقة الانسان بالله ، وكأنها مشكلة قد نفض الانسان المعاصر يده منها الى الأبد ، والقارىء لكثير من تيارات الفلسفة الحديثة يجد أن هذه المشكلة ما زالت تتصدر أمهات الكتب الفلسفية ٠ وقد يكون الدافع لتجاهل هذه المشكلة عند د ٠ زكى هو اعتناقه للمذهب الوضعى المنطقى الذى لا مجال فيه للمطلق ، ولا مجال فيه ايضا لبحث مشكلات الانسان المصيرية ،

نهى مشاكل مستبعدة كلها من حظيرة هذه الفلسفة · ونحن نرى انه لا سبيل الى اقامة فلسفة حديثة ، سواء أكانت عربية أم غير عربية ــ الا اذا استجابت لاحتياجات الانسان المعاصر وأولهـــا الاجابة عن الصـــلة بين النسبى والمطلق ، المتناهى واللامتناهى ، الفانى والباقى ·· الخ · ويتجاهل أصـــحاب النظرة التجريبية حقيقة ان ما نسميه « بالعـــلم » التجريبى لا وجود له ، اذ لا وجود لغير علوم طبيعية (بغير اداة التعريف)، وهذه العلوم لا تجمعها « نظرة واحدة منسقة للحقيقة ، بل هى مجموعة من النظرات الجزئية للحقيقة ، أشتات من تجربة كلية لا تظهر منسجمة بعضها مع بعض · فالعلوم الطبيعية تبحث فى المادة والحياة والعقل ، ولكنك اذا سألت عن كيفية العلاقـة المتبادلة بين المادة والحياة والعقل أخذت تتجلى لك عند ذاك جزئية العلوم المختلفة التى تتناول البحث فيها ، وتبين لك عجز كل واحد منها عن أن يجيب وحـــده عن ســـؤالك هذا اجـــابة شافية » (٥) · فالعلوم الطبيعية جزئية بطبيعتها ، فاذا كان لها أن تظل امينة لطبيعتها ووظيفتها ، فانها لا تستطيع أن تقيم نظريتها على اعتبار أنها رأى كامل عن الحقيقة (٦) ·

أضف الى ذلك ما تلقته « الموضوعية » فى العلوم الطبيعية الحديثة من لطمات زعزعت من أساس هذه الموضوعية وهزته هزا عنيفا · وربمـــا كانت أعنف لطمة هى تلك التى وجهها « هيزنبرج » بنظريته فى « اللاتعين » فى الفزياء الحديثة · فهـــذه النظرية قد أدخلت الطابع الذاتى على المقـــاييس التى نستخدمها فى قياس المدد والأطوال التى تدخل فى الظواهر ، وهذا الطابع قد أكدته « نظرية الكم » تأكيدا قويا واضحا (٧) · بل لقد انتهى العلم الى القول باللامعقول واستبعاد التسلسل العلى المتصل ، والغاء فكرة المتصل فى تركيب المادة والضـــوء على الســـواء · بل ثمة اتجـــاه الى نزعة فردية فى النظر الى الذرات فى الميكانيكا التموجية ، يحتفظ لكل ذرة بفرديتهـــا المستقلة عن بقية الفرديات ، كما أثبت ذلك شريدنجر وفرمى ولوى دى بروى · وهكذا تؤدى الذاتية الى الموضوعية ، وتسلم الموضوعية الى الذاتية ·

٦ ــ يقف د· زكى · موقفا توفيقيا بين ما فى التراث العربى القديم من منهجية عقلانية ، وبـــين ما فى الثقافة الغربية من منهجية تجريبية ، ويصـــف رحلته فى التراث بأنهـــا رحلة السائح او الزائر أو المتفرج ، ولا يكون هذا الموقف الا لمفكر يعتقد أنه منفصل عن تراثه · وحقيقة الأمر أن موقف د· زكى منفصل ومتصل فى آن واحد ، فهو منفصل من حيث نظرته من عل ، ورغبته فى الانفصال ، وهو متصل من حيث لغته تلك البديعة التى ورثها عن أصفى ما فى اللغـــة العربية من جمال واشراق ، ومن حيث رغبته فى الاتصال · وكل مفكر فهـــو متصل بالتراث الذى سبقه ومنفصل عنه ، أراد ذلك أو لم يرد · بل قد تكون الرغبة فى الانفصال عن التراث تأكيدا للاتصال لأننا لا ننفصل الا عما نكون متصلين به · واللغة هى الربـــاط الأبدى الذى يربطنا بالتراث ، ومن ثم كانت ثورة د · زكى على اللغة · أما ما يفصلنا حقا عن التراث فهو تجربتنا الحية · هذه التجربة هى التى تقوم بدور المصفاة لتراثنا ولغـــيره من التراث ، وهى التى تغنينا عن اتخاذ مواقف توفيقية · فما علينا الا أن نترك التراث يفعل فعله فينا ــ وهذا ما كان قبل أن يفكر د·زكى فى اتخاذ موقف من التراث ــ أو بمعنى آخر نتركه يسرى فينا كما يسرى الزيت فى الزيتونة على حد تعبير د · زكى · وموقفنا من التراث هو موقف الابن من الأب ، فاذا هممنا بالتعبير عن تجربتنا الحية تلك ، استعرنا من التراث ــ دون أن ندرى ــ الأداة التى يتم بها هذا التعبير ، واذا لم تسعفنا الأداة أضفنا ألفاظا جديدة ومصطلحات جديدة ننشئها لانشاء أو نستعيرها مما قد نصـــادفه فى سياحتنـــا الفكرية هنا أو هناك · وبذلك نضيف الى تراثنا تجربة حية جديدة ، ونضفى على أداة تعبيرنا جدة وطرافة قد تكونان نموذجا لغيرنـــا من الاجيال · وهكذا نضم المجد من أطرافه فنجمع بين الأصالة والمعاصرة فى صعيد واحد ·

هوامش

(١) الدكتور حسن صعب · تحديث العقل العربى ، دار العـــلم للملايين ــ بيروت ، ١٩٦٩ · ص ٤ ·

(٢) محمد اقبال : « تجديد التفكير الدينى فى الاسلام » ، ترجمة عباس محمود ــ لجنة التاليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٧ ·

(٣) المرجع نفسه ، ص ٢٩ ·

(٤) راجع كتاب « الثابت والمتحول : بحث فى الاتباع والابداع عند العرب » تاليف ادونيس ــ دار العودة بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٧٧ جـ ٢ من ص ٨٩ ــ ١٠٠ ·

وكذلك كتاب : « التصوف ــ الثورة الروحية فى الاسلام » تاليف د· أبو العلا عفيفى ، دار المعارف الطبعة الاولى ، ١٩٦٣ ·

(٥) تجديد التفكير الدينى فى الاسلام ، ص ٥٢ ·

(٦) المرجع السابق ــ ص ٥٢ ــ ٥٣ ·

(٧) راجع « الزمان الوجودى » تاليف د· عبد الرحمن بدوى ــ مكتبة النهضة المصرية ــ الطبعة الثانية ١٩٥٥ ص ١٣٦ ·

(٨) نفس المرجع ، ص ١٩٣ ــ ١٩٤ ·

زكى نجيب محمود

وتجديد الفكر العربي

ملاحظات منهجية

نصار عبد الله

●● على مدى عشر سنوات تقريبا قدم الدكتور زكى نجيب محمود ثلاث محاولات · تدور حول محور واحد هو محور الاطلال على التراث العربى بعيون العصر ، وتلمس تلك الوشائج التى يمكن من خلالها ان تنعقد الصلة العضوية بين الاصالة العربية والمعاصرة ففى مطلع السبعينات اصدر اول هذه المحاولات ، ونعنى بها كتابه « تجديد الفكر العربى » الذى اعقبه بعد ذلك بكتابية « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » و « ثقافتنا فى مواجهة العصر » على التوالى ·

وهو يحدثنا فى كتابه الأول عن طبيعة المشكلة التى يواجهها ، والتى تتمثل فى محاولة الاجابة على سؤال شغل به ، كما شغل به غيره من المفكرين العرب ، منذ أوائل القرن الماضى وظفر منهم باجابات تتباين من حيث مستوى ايجازها أو اسهابها ، وضوحها او غموضها ، صوابها او خطؤها ومع هذا فان جميع هذه الاجابات على تباينها تكشف مدى الاهتمام الذى أولاه المفكرون العرب لهذا السؤال الذى فرض نفسه عليهم فرضا ، كما فرض نفسه على مفكرنا الكبير الدكتور زكى نجيب محمود ، على نحو جعله يحس بضغطه واصراره ـ كما يقول ـ خلال « أعوامه الخمسة الاخيرة » ، ويعنى بها تلك الاعوام الاخيرة من الستينات وجانبا من مطلع السبعينات التى اعقبها مباشرة صدور كتابه تجديد الفكر العربى · ولعل فى هذا التوقيت دلالة لا تخفى على الأذهان ، سوف نعود لتناولها فى موضعها ، لكننا نتوقف هنا مرة اخرى عند السؤال المطروح ، وهو كيف نوائم بين ذلك الوافد الينا من منابع العصر والذى بغيره يفلت منا عصرنا ، ونفلت منه ، وبين تراثنا الذى بغيره تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها ؟ اين الطريق الذى يضمن لفكرنا أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا ؟ وما هى الصيغة المثلى التى يمكن ان يمتزج فيها هذان المركبان امتزاجا وثيقا لا نشاز فيه ولا تنافر ؟

الحق أن الدكتور زكي نجيب قد أقدم على محاولة محفوفة بالمخاطر ، عندما أقدم على محاولة الاجابة على هذا السؤال • انها محاولة محفوفة بالمخاطر بالنسبة لمفكر من طرازه هو بشكل خاص ، مفكر يجعل همه الأول دائما المحافظة على دقة مفاهيمه وتحديد المقصود بعباراته وألفاظه ، ولا يرى خيرا كثيرا أو قليلا في فكر صيغ في عبارات وألفاظ مبهمة ، يحسبها السامعون واحدة المدلول وهي شتى ، أو يحسبونها شيئا وماهي بشيء ، قد يقف في الناس مثلا خطيب يحضهم على الدفاع عن المصلحة العليا للوطن والوقوف صفا واحدا ضد الأعداء ويلتهب الناس حماسا ويقر قرارهم ، أو هكذا يتوهمون ، على العمل يدا واحدة من أجل الوطن، لكن لئن جاز هذا بالنسبة لرجل السياسة أو الاعلام فما هكذا يكون موقف العالم كما علمنا وما زال يعلمنا الدكتور زكي نجيب محمود • ان العالم يبدأ بوضع تحديد دقيق لما يقصده بالوطن وما يعنيه بمصلحته العليا ثم يضع الحدود الفاصلة التي تفرق بين الأعداء وغير الأعداء حتى اذا جاء أوان العمل ـ والعلم والعمل لا ينفصلان ـ وجدنا مثل هذه التحديدات قد وفرت علينا عناء ذلك التخبط والتيه الذي تجره على أصحابها تلك الألفاظ الفضفاضة ، هذا هو شأن المفكر العلمي دائما يحرص على التحديد الدقيق لمصطلحاته ومفاهيمه ، فان أعجزه ذلك لم يكن أمامه الا أن يسلم في بساطة وتواضع بأن مثل هذا المفهوم يخرج عن نطاق العلم الذي هو مجال اشتغاله ، ومن ثم فهو لا يجد بدا بعد ذلك من استئصاله من قاموس مفرداته •

ومع هذا فقد انزلق الدكتور زكي نجيب محمود الى هذه المحاولة الوعرة التي لا شك يعلم قدر وعورتها ، وبرز الى ذلك الميدان الذي يجد المرء نفسه فيه مضطرا الى استخدام شيء من تلك المصطلحات التي لا يكاد يتفق على مدلولاتها ، رغم كل ما كتب فيها ، ومن قبيلها مصطلح «الشخصية القومية» أو «الثقافة» أو «التراث» •

وهكذا وجد الدكتور زكي نجيب محمود نفسه مطالبا بأن يكشف لقارئه ما يعنيه بمصطلحاته في الوقت ذاته الذي يحاول فيه أن يقدم له اجابته على سؤاله المطروح وهنا بالذات أخذ يواجه بشكل مباشر تلك الخطورة المنهجية التي طالما حذرنا من الوقوع في مغبتها • ما كان أيسر الامر لو أنه متعلق بتحديد المقصود باحدى المفردات المباشرة للطبيعة ، فما علينا في مثل هذه الحالة الا أن نحدد تلك الخصائص والصفات التي لا تجتمع الا في هذه المفردة دون غيرها • أما ان تحدد المقصود بالشخصية القومية ، عربية كانت أم غير عربية ، باتباع نفس المنهج ، أعني حصر تلك السمات التي لا تجتمع الا في هذه الشخصية بعينها لكي تجعلها كذلك ، فهنا مكمن المخطر بل الخطأ أيضا • هنا تشبيه ضمني للشخصية القومية بالشخصية الفردية بكل مافي هذا التشبيه من مزالق •

لقد مضى أستاذنا عبر مؤلفاته الثلاثة لكي يقول لنا : هذه السمة من خصائص العقل العربي عبر تراثه الممتد ، وتلك السمة من أبرز خصائصه في مرحلة معينة من تاريخه ، وهذه من ايجابياته وتلك من سلبياته •• ••• الخ الخ ، غير أن هذا كله ليس الا مما يزيد الأمر غموضا في حقيقة الأمر ، ذلك أن التوقف عند خصائص بعينها باعتبارها خصائص العقل العربي انما يفترض بداهة أننا نعلم سلفا ما العقل العربي وما الشخصية العربية واننا ، بمقتضى هذه المعرفة السابقة ، قد استطعنا أن نتوقف عند هذه السمة أو تلك ، لكي نقرر في اطمئنان أنها من سمات الشخصية العربية • كيف توصلنا اذن الى هذه المعرفة السابقة بالشخصية العربية التي تهدينا خلال رحلتنا عبر تراثها ومحاولتنا للاستدلال على مقوماتها الأساسية ؟ لابد لنا بطبيعة الحال من معيار آخر غير هذه الخصائص ذاتها والا وقعنا فيما يسميه المناطقة بخطأ المصادرة على المطلوب • غير أن الدكتور زكي نجيب محمود لم يتوقف عند هذه المسألة ومضى يتكلم عن الفكر العربي أو الثقافة العربية أو الشخصية العربية وكأن لدينا جميعا صورة عقلية محددة لما هو عربي نتفق عليها ابتداء (١) ، وما علينا بعد ذلك الا أن ننقب في الواقع لكي نتلمس تلك الأبعاد التي تتفق مع هذه الصورة العقلية ، وحسبنا أن نضم تلك الأبعاد الى بعضها لكي نقول هذا هو اطار الشخصية العربية ثم نعود الى السؤال المطروح بعد ذلك فنحاول أن نلتمس وسيلة للمزج العضوي بين هذا الاطار العربي وبين شخصية المصر • لم يتوقف الدكتور زكي نجيب محمود عند هذه المسألة وأحسب أنه لو توقف عندها لتفادى بذلك جانبا كبيرا مما أظنه من سلبيات محاولته •

لايعني هذا اننا ننكر عليه حديثه عن الشخصية العربية ، لكننا ننكر عليه ان يبدأ حديثه عنها ، دون أن يتوقف لكي يطرح لنا تصوراته عن الشخصية القومية بوجه عام ، ما هي ولماذا تكون وكيف تكون وما المنهج الأمثل لدراستها ؟ فلعل في مثل هذه الوقفة ما يعيننا على تفهم ما يعنيه بمصطلحه على نحو اكثر تحديدا ، بل ربما كان فيها ما يجعل السؤال المطروح ايسر منالا واقرب

أجابة . ربما أجاب الدكتور زكي نجيب محمود بأن هذا ليس من شأنه كفيلسوف بـل هو من شأن العلماء المختصـين ، فمـا كانت مهمة الفيلسوف تتمثل في اقحام نفســه على مجالات البحث الجزئية للعلوم المختلفة ، لكن حسبه أن يستعير من تلك العلوم مصطلحاتها ونتائجها لكي يقوم بالتنسيق بينها على مستوى أشمل ، وقـد يكون هذا صحيحا بل هو صحيـح فعلا عندما يتعلق الأمر بنتائج منضبطة لعلوم منضبطة ، اما عندما يتعلق الأمر بمجالات للبحث لم تزل ، كما أشرنا ، موضوعا للخلاف وتعدد وجهات النظر ، فما على المفكر الا أن يبدأ من نقطة البدء الأولى ، أعنى أن يجمع بين مهمة العالم والفيلسوف ، أو أن يشير على الاقل الى وجهة النظر العلمية التي ينطلق منها بحثه الفلسفي .

اليك مثلا جانبا من تلك الصعوبات المنهجيـة التي يواجهها من يشرع في الحديث عن الشخصية القومية : أولها يتعلق بالمقصود بها، وهل يقصد بها تلك الملامح والخصائص التي يغلب وجودها لدى معظم أفراد جماعة من البشر محددة على نحو ما جغرافيا وتاريخيا مثلا ، أم ان المقصود بها سمات أخرى غير تلك السمات الفردية ، سمات تنسحب على الجماعة ككل باعتبارها كيانا واحدا يعلو على الكيانات الفردية المكونة لها ، فاذا كان التعريف الثاني هو الذى ناخذ به فكيف السبيـل الى التعرف على ملامح هذه الشخصية التي تتجاوز مكوناتها وتعلو عليها ؟ أننظر الى كل آثارها علنا نجد فيها ما يميزها عن آثار غيرها من الشخصيات أم نوجه انتباهنا الى جانب بعينه من هذه الآثار هو الذي نفترض أنه أدل من غيره على وجود مثل هـذه الشخصية ؟ أسئلة تتولد عن أسـئلة ومشـكلات تتفرع من مشكلات وهى جميعا في حاجة الى الحسم قبل أن يشرع المفكر في السير في الطريق الذي يريد ، وقبل أن يطمئن الى أنه قد تزود بالزاد اللازم لمثل هذا الطريق .. خاصة عندما يكون هذا المفكر طرازا أمينا ودقيقا ومخلصا مثل زكي نجيب محمود ، الذي فاجأنا في هـذه المرة بأن ألقى بنفسه الى اليم الهـائج ، دون أن يخبرنا ماذا أعد لنفسه من وسائل الرحيل عبر الموج المتلاطم التماسا للشاطىء المنشود !

تحضرني في هذا المجال مـلاحظة هامة دأب الفيلسوف الانجليزى المعروف برتراند راسل على ترديدها في أكثر من مؤلف من مؤلفاته (٢) تلك هي أننا كثيرا ما لا نفطن الى أن محاولاتنا لتحقيق هدف ما ان هي الا غاية في حد ذاتها وبغض النظر عن النتائج التي تترتب عليهـا - وأصـدق ما ينطبق عليه هذا القول ، في رأيه ، هو تـلك المحاولات التي يلجأ اليها بعض الدارسـين في مجال القومية لتلمس تلك الخصائص المشتركة بين أبناء قومية معينة ، ان هذه المحاولات هدف في حد ذاته ، بغض النظر عن الدقة أو القصور في نتائجها ، انها في حقيقة الأمر تلبية لذلك النداء الغريزى الذي ترتكز عليه القومية في أساسها ، انها غـريزة القطيع التي ما زال الانسان يحملها الى الآن باعتباره واحدا من تلك الكائنات الحية التي تنزع الى العيش على هيئة قطعان .

لا يعني هذا عدم وجود شـخصية قومية ، أي مجموعة من الخصائص السائدة بشكل عام لدى مجموعة معينة من البشر ، فمثل هذه الشخصية لا شك في وجودها بهذا المعنى لـكنها لا تكفى لتفسير الانتماء القومي . ان المرء يشعر بانتمائه القومي بمقتضى تلك الغريزة التي تدفعـه الى الاحساس بأنه جزء من قطيع ما ، وهكذا يواجه البشر بعضهم بعضا على هيئة قطعان أو على هيئة قوميات اذا شئنا أن نستخدم التسـمية التي نطلقها الآن على ذلك الشكل المتطور لتلك الغريزة الأصلية : غريزة القطيع . وما أن تستقر مجموعة من البشر على أنها كيان واحد حتى تبدأ في معاملة سائر البشر على نحو يـؤكد وحدتها ويبادلها الآخرون نفس المعـاملة مما يؤدى الى زيـادة التماسك بينها على نحو يضاعف حجم الخصائص المشتركة بين أبنائها ويضاعف كذلك حجم تـلك الآثار المشتركة المتوارثة والتي نطلق عليها التراث القومي والذى لا يجد معناه الا بالنظر الى تـلك المواجهة بين جماعة وأخرى بالمعنى الواسع للفظ المواجهة .

لا بأس أن يجيء بعد ذلك الدارسـون في محاولة منهم لفهم العوامل التي جعلت من هـذه المجموعة من البشر أمة واحدة والتي جعلت تـلك أمة أخرى ، قد يصيبون أو يخطئون وقد يدققون أو يتعسفون ، وقد يدهشهم أحيانا ألا يجـدوا صلة ما تجمع بين أبناء أمة معينة سوى التفافهم جميعا حول احدى الخرافات ، وأن تراثهم كله نابع من التفافهم حول تلك الخرافة ، كما هـو الحال بالنسبة للاسرائيليين مثلا ، غير أن الأمر ليس مثار دهشة على الاطلاق في رأى راسـل ، لأن العالم لا ينقسم ، عنده الى أمم شتى نتيجة لوجود هذه العوامل أو تلك ، ان البشر ينقسمون لأنهم لابد أن ينقسموا بمقتضى غريزتهم ، وأن يعيشوا تحت ظل الشعور بالتمايز والمواجهـة ، ولئن كانوا يبررون مثل هذا الانقسام بما شاءوا من الاطارات الحقيقية أو المزعومة ، فان الحقيقة هي أن هذه الاطارات لاحقة على هذا الانقسـام الغريزى الذي لابد وأن يحدث وأن يسـتند في حدوثه الى ذريعة ما .

لن نستطرد فى عرض آراء راسل لكن الذى يعنينا هنا هو أن نشير الى حقيقة هامة فطن اليها فى ثنايا رأيه وهى أن البحث فى موضوع الشخصية القومية قد لا يكون محاولة علمية قدر كونه محاولة نفسية شعورية أولا شعورية ، لتاكيد الانتماء القومى وترسيخه ، ولما كان الانتماء القومى لا يفهم الا على أنه موقف ازاء ـ أو ضد ـ أو فى مواجهة انتماء قومى مختلف فمن الطبيعى أن يثور البحث حول الشخصية القومية فى تلك الفترات التى يتعرض فيها الكيان القومى لتهديد ما ، من قبل قوميات أخرى تزعم لنفسها السيادة والتفوق ، خصوصا اذا اقترن هذا التهديد بقدر من القوة المادية التى تنذر بالخطر الداهم ، وهو الأمر للذى عايشه العرب بشكل عام منذ أوائل القرن الماضى ، والذى بلغ ذروته بحلول نكبة ١٩٤٨ ، ثم الهزيمة القاسية المريرة عام ١٩٦٧ ،والتى اعقبتها تلك السنولت التى يحدثنا عنها الدكتور زكى نجيب محمود بأنها هى التى شهدت ضغط السؤال المطروح والحاحه عليه · من الواضح اذن أنه سؤال من تلك للأسئلة التى تطرحها أزمنة الخوف والفزع ، والتى تتلون اجاباتها عادة بمقادير متباينة من هذا الخوف الذى قد يبلغ لدى البعض مبلغ المرض ، فنجدهم قد أوصدوا قلوبهم وعقولهم تماما ازاء كل وافد من منابع العصر ، أو قد يبلغ لدى للبعض الآخر مبلغ اليأس والانهيار فنجدهم وقد تقمصوا تماما كل ملامح تلك الشخصيات الأجنبية،حتى ما لا يتناسب منها مع مطالب حياتهم اليومية ·

وقد يحاول البعض الثالث ومن أمثلته الدكتور زكى نجيب محمود أن يلتمس صيغة للتوفيق بين ثقافة قومية وثقافة عصرية متوهما بذلك أنه ينجو من تطرف الموقفين السابقين غير أن الدافع يظل فى الحالات الثلاث نفس الدافع وان تباينت أحجام ردود الفعل واشكالها ، ومن الطبيعى أن ينعكس هذا على محاولة الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها فيبعدها أو يبعد عنها تلك المسحة الهادئة المطمئنة التى اتسمت بها معظم أعماله السابقة ، من الطبيعى أن ينعكس هذا على منهجه فيشوبه بماشابه من المآخذ ، وأن ينعكس بالتالى على النتائج التى خلص اليها فيشوبها بشىء كثير من التعسف وعدم الدقة ، دعك من اضطراب البناء وتفككه وتناثر أجزائه والذى يتسم به بوجه خاص مؤلفاه الأول والثالث ، اللذان ينقسم كل منهما الى فصول متفرقة لايربط بينها الا أنها تدور حول سؤاله المطروح دورانا غير منتظم ، من قريب تارة ومن بعيد تارة أخرى· دعك من هذا ، ولنتوقف الآن عند الحل الذى اهتدى اليه الأستاذ الدكتور جوابا على سؤاله المطروح والذى سار على هداه فى مؤلفاته الثلاثة ·

لقد وجد مفتاح الاجابة فى عبارة يحاول فيها هربرت ريد أن يعرف التراث تعريفا خاصا ، مشيرا الى أن القيمة الحقيقية للتراث تكمن فى أنه وسائل معينة ابتدعها السلف لمواجهة مشكلاتهم. وأننا يمكن أن ناخذها عنهم لمواجهة ما عسى أن يتشابه من مشكلاتنا مع مشكلاتهم · وعلى هذا فاذا كان للسؤال المطروح هو كيف السبيل الى دمج التراث العربى القديم فى حياتنا المعاصرة ، لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة فى آن ؟ كانت طريقة الاجابة السديدة ـ واستخدم هنا عبارات الدكتور زكى نجيب محمود ذاتها ـ هى أن أبحث عن طرائق السلوك التى يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لاتتعارض مع طرائق السلوك التى استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة · وهكذا فما علينا ، فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، الا أن ننقب فى تراثنا بمعناه الواسع الذى يتسع ليشمل طريقة نظم الشعر كما يشمل طريقة حرث الأرض أو تقاليد دفن الموتى ، ماعلينا الا أن ننقب فى هذا التراث ، فما وجدناه نافعا لمشكلات زماننا غير متعارض مع معطيات عصرنا أخذنا به ، وما وجدناه منبت الصلة بمشكلات زماننا أو متعارضا مع معطيات عصرنا اجتثثناه وطرحناه جانبا ·

وهكذا مضى الدكتور زكى نجيب محمود عبر تراثنا الفلسفى تارة وتراثنا السياسى تارة أخرى وتراثنا الأدبى تارة ثالثة لكى يميز بين ما هو نافع وما هو غير نافع ، بين ما هو سلبى وما هو ايجابى ، ما هو ما معقول وما هو لا معقول من عطاء الشخصية العربية خلال الخمسة قرون الأولى للهجرة ، فما الذى وجده من سلبيات يجب ان نجتثها وما الذى وجده من ايجابيات يجب ان ناخذ بها ؟ انه يجمل لنا شيئا من تلك السلبيات والايجابيات فى كتابه « تجديد الفكر العربى » ثم يعود الى تناولها بشىء من التفصيل فى كتابه « المعقول واللامعقول » فى تراثنا الفكرى كما يعود الى تناول شىء منها مرة ثالثة فى كتابه « ثقافتنا فى مواجهة العصر » ، مقرونة بعرض لأهم فلسفات العصر ·

ان أهم سلبيات التراث العربى تتمثل فى احتكار الحاكم لحرية الرأى وتعقبه لذوى الرأى المخالف بالسجن تارة كما فعل المأمون بالامام أحمد بن حنبل ، أو بالقتل تارة أخرى كما فعل المهدى ببشار ، أو بالتعذيب الهمجى كما حدث مع ابن المقفع ، بل ان الأمر لا يصل بالحاكم الى

احتكار حرية الرأى فحسب بل احتكار مقاليد الأمور جميعا وحكم رعيته حكما استبداديا تغيب فيه كل مظاهر الحرية فى بعض الأحيان ، وهذه السمة ترتبط ارتباطا وثيقا بسمة أخرى من سمات الشخصية العربية تلك هى الثنائية الحادة التى يتسم بها فكر الانسان العربى : ثنائية الغيب والشهادة ، ثنائية الروح والجسد ، ثنائية الأرض والسماء ، ثنائية الجوهر والأعراض ، ثنائية الحقائق والظلال ، ثم هى فى النهاية ثنائية الحاكم والمحكوم ، والحاكم هنا مطلق السلطان ، والمحكوم معدوم الحول والحيلة ، ولا يغير من الصورة أن يكون الحاكم المطلق عادلا وأن يكون المحكوم ملاقيا جزاءه وفاقا ، اذ مايزال طريق السير فى اتجاه واحد : يهبط الأمر من أعلى فيصدع به الأسفل ٠

كذلك فان من أهم سلبيات التراث العربى ذلك الضغط الفكرى الذى يمثله السلف بالنسبة للخلف أو ذلك السلطان الذى يتمتع به الماضى على الحاضر ، حيث لا يجد الحاضر الشجاعة الكافية لنقد آراء الماضى ، أو التخلص من اسارها بل نجده يظل دائرا فى فلكها مشدودا اليها ، وهى سلبية أشبه ما تكون بما أطلق عليه فرنسيس بيكون أوهام المسرح حيث يبدو العقل البشرى وكأنه خشبة مسرح ، تتحرك عليها آراء المشاهير من السلف ، فيخيل اليه أنها حقائق لا تقبل المراجعة ٠

من سلبيات التراث العربى كذلك ذلك الميل الشديد الذى اكتسى به وجداننا العربى ومازال نحو أن تكون قوانين الطبيعة قابلة للتعطيل على أيدى نفر بعينه من عباد الله الصالحين ، وما أتعسنا اذ نجد فى جامعاتنا ذاتها طائفة من العلماء الذين بلغوا ما بلغوا من العلم فى تخصصاتهم ومع ذلك يصدقون تلك القصص الساذجة الموروثة عن أولئك الأولياء الذين يسيرون على الماء أو يطيرون فى الهواء ، أو ذلك الشيخ الصالح الذى خلع مركوبه فى طنطا وألقى به فاستقر على راس زنديق فى القاهرة ، الى آخر تلك الحكايات التى تنم عن ايمانهم بامكان تعطيل تلك القوانين الطبيعية التى يقومون هم بتدريسها لتلامذتهم باعتبارها قوانين عامة ضرورية ٠

أما ايجابيات التراث العربى فاهمها ، فى رأى الدكتور زكى نجيب محمود ، هو تلك النزعة العقلية التى أخذت تتطور شيئا فشيئا حتى بلغت قمتها فى القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، الرابع والخامس للهجرة ، لدى مدرسة من أعظم المدارس العقلية فى تاريخنا ونعنى بها مدرسة المعتزلة ، وهو يتوقف فى كتابه « تجديد الفكر العربى » ليبين لنا ما يقصده بالعقل ٠٠ انه يعنى به تلك الحركة التى يتم الانتقال بمقتضاها من معلوم الى مجهول ٠٠ من شاهد الى غائب ٠٠ من ظاهر الى خفى ٠٠ من حاضر الى مستقبل لم يأت بعد أو الى ماض ذهب ٠٠ انه ببساطة عملية الاستدلال على أسباب الأحداث أو نتائجها٠ ثم يتوقف مرة أخرى فى كتابه « المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى » لكى يبين المقصود بالعقل على نحو أكثر تفصيلا حيث يعرض لوجهات النظر المتباينة ما بين مثالية وتجريبية فى تصورها للعقل ، فلئن اتفق المثاليون والتجريبيون على أن العقل حركة استدلالية فان المثاليين يقصرون هذه الحركة على الروابط أو العلاقات الضرورية بين الأفكار ، أو بعبارات أخرى يقصرونها على الاطارات والتصورات الكلية التى لاتستمد وجودها من خبرة سابقة بل توجد لدى الانسان بشكل فطرى ، أما التجريبيون فينكرون فطرية مثل هذه التصورات ويرجعونها الى التجربة ، أو بعبارة أخرى الى الخبرة الحسية، وهكذا يتسع معنى الحركة الاستدلالية عندهم ، فيتسع معنى الفعل ليشتمل على استدلال الوقائع لا الأفكار فحسب بعضها من بعض ، وفى مقابل هذين الفريقين يقف المتصوفة الذين ينكرون أو يشككون فى كفاءة العقل كأداة من أدوات المعرفة ولايرون للمعرفة الحقة أداة الا الكشف أو الالهام أو الذوق أو العيان ، أو ما شئت من هذه الأسماء التى يطلقونها على تلك الملكة التى يتوصل بها المرء الى الحقيقة توصلا مباشرا دفعة واحدة ، دون استدلال ودون انتقال من مقدمات الى نتائج ٠

بالمعنى السابق للعقل شهد تراثنا العربى نزعة عقلية واضحة أخذت تتطور شيئا فشيئا خلال مراحل تاريخه ، حتى بلغت أوجها لدى المعتزلة. سواء فى ذلك فلاسفتهم كالنظام والعلاف أو أدباؤهم كالجاحظ أو نحاتهم كابن جنى ٠

من السمات الايجابية العربية كذلك ذلك الاهتمام بالفعل وهو اهتمام يمكن أن نستقيه من اللغة العربية حيث يتقدم الفعل عادة سائر مكونات الجملة ، كما يمكن أن نستقيه كذلك من طبيعة الموضوعات التى طرقها فلاسفتنا الأوائل حيث نجدهم يهتمون بمشكلات كالارادة وصلتها بالفعل وهو اهتمام يميز الفلسفة العربية عن الفلسفة الأوربية التى اهتم فلاسفتها بمشكلة المعرفة وطبيعة العلاقة بين الذات العارفة وموضوع المعرفة ٠

على هذا النحو راح الدكتور زكى نجيب محمود يتعقب الايجابيات والسلبيات فى التراث العربى

مستمدا اياها فى كل مرة من شواهدها التاريخية ، غير أننا نعود مرة أخرى لنتساءل هل هذه الخصائص كلها ، ايجابيها وسلبيها ، نتاج ضرورى وحتمى لكيان عضوى متميز هو ما يمكن أن نطلق عليه الشخصية العربية ؟ وبعبارة أخرى هل تولدت هذه الخصائص عن مثل هذه الشخصية بطريقة عضوية كما ينبت الذراع البشرى من الجسد البشرى حيث لا ينبت هذا الا من ذاك وحيث لابد أن ينبت هذا ذاك ؟

أليس احتكار الحاكم للرأى وللسلطة سمة عامة فى كل الأمم التى لم تبلغ بعد مبلغ النضج السياسى عربية كانت أو غير عربية ؟ أليس طغيان الماضى على الحاضر وتقديس الخلف لآراء السلف سمة أخرى يعانى منها البشر فى كل زمان ومكان ، والدليل الواضح على ذلك هو حديث فرنسيس بيكون عنها فى مجال عرضه لأوهام المسرح والذى لم يكن ناظرا فيه بداهة الى تراث عربى ؟ أليست هذه السمة الثنائية التى يتحدث عنها الدكتور زكى نجيب محمود سمة اسلامية ، اننا لانظنه يوحد بين دائرة الاسلام ودائرة العروبة وان كان سياق حديثه يوحى فى مواضع كثيرة بمثل هذه المطابقة ، بل لعل هذه السمة الثنائية من سمات الفكر الدينى عموما اسلاميا كان أو غير اسلامى ، بل هى كذلك من سمات الفكر الأفلاطونى قبل أن تكون من سمات الفكر الدينى · قس على ذلك معظم الخصائص السلبية والايجابية التى يراها الدكتور زكى نجيب عربية بالضرورة ·

لايعنى هذا أن ننكر عليه جهده فى تعقبها وتلخيصها وعرضها ، ولا يعنى هذا أننا نختلف معه فى كونها سلبيات ينبغى اجتنابها ، أو كونها ايجابيات ينبغى الأخذ بها ، على العكس من ذلك فنحن نطالب معه باجتثاث هذه السلبيات والأخذ بهذه الايجابيات لكننا لانجتثها ولا نأخذ بها ، باعتبارها سلبيات عربية أو ايجابيات عربية ، ولكن باعتبارها سلبيات فحسب ·

على هذا النحو تضيق مواطن التمييز بين شخصيات الأمم المختلفة وتبرز تلك الحقيقة الهامة التى أشار اليها راسل وهى أن أوجه العطاء التى قدمتها أمة معينة ليست تابعة بالضرورة وبشكل حتمى من شخصية خاصة فريدة التكوين وكأنها كائن عضوى واحد هو الشخصية القومية ·· ولكننا نحن الذين نميل الى تمثلها على هذا النحو أو ذاك ، خصوصا عندما يثور فى أعماقنا الخوف من الآخرين ، فلا نملك الا أن نستدير الى أمتنا مسقطين عليها بدوافعنا الغريزية كل خصائص الكائن العضوى الواحد لعل فى هذا ما يعيننا على مواجهة الآخرين مواجهة واحدة· ومع هذا تبقى الشخصية القومية كحقيقة لاسبيل الى نكرانها لكن بمعنى مختلف عن هذا المعنى وتظل امكانية دراستها والتعرف عليها قائمة من خلال مدخل غير هذا المدخل ، ولعل السؤال المطروح يفقد شيئا كثيرا من حدته والحاحه لو أننا تجردنا من دوافع الخوف الخفية التى تسيطر على أعماقنا ونحن نتناول موضوعا كهذا الموضوع · حينئذ لاتكون نقطة البدء هى أن ننظر الى تراثنا لنتخير منه ما هو صالح لمواجهة مشكلاتنا المعاصرة فنستبقيه وما هو غير صالح فنستبعده ، بل تكون نقطة البدء هى أن ننظر الى مشكلاتنا المعاصرة ذاتها فنتخير لها أنسب الحلول سواء كانت مستمدة من تراثنا أو تراث غيرنا باعتبار أن الجانب الأكبر من التراث الفكرى والتقنى هو تراث انسانى لا قومى كان ومازال موضوعا للأخذ والعطاء المتبادلين بين أمم العالم المختلفة · لاخوف من ذلك على فقدان شخصيتنا القومية لأن ما يصلح لمواجهة مشكلاتنا سوف يصبح بمرور الزمان جزءا منا ، تماما كما حدث لفلسفات اليونان والهند والفرس التى أخذها العرب فى أوج ازدهارهم دون أن يتوقفوا ليتساءلوا كما توقف الدكتور زكى نجيب محمود ماذا نحن فاعلون بها ؟ وكيف نمزج بينها وبين ثقافتنا القومية على نحو لا نفقد معه أصالتنا ولا ننغلق فى نفس الوقت دون ثقافات زماننا ·

ان الفارق بين الموقفين هو أن أسلافنا العرب قد واجهوا ثقافات العالم الخارجى وهم على قدر من القوة المادية كفل لهم نوعا من الطمانينة وأبعد عنهم الخوف أما نحن فنواجهها ونحن على قدر من الضعف والوهن يجعل للسؤال المطروح حدتهوتسلطهوهذا هو فى الحقيقه لبالموضوع·

هوامش

(١) لا أدل على خلافنا حول مثل هذه الصورة العقلية المحدده لما هو عربى ، من ذلك الحوار الذى دار بين مفكرينا فى الآونة الأخيرة حول عروبة مصر حيث حاول جانب منهم أن يشككوا فى حقيقة انتمائها العربى ، ولو كان ثمة تصور محدد لما هو عربى يتفق عليه الجميع لما ثار مثل هذا الخلاف بداهة ·

(٢) من أمثلة المؤلفات التى نعنيها هى

1. Principles of Social Reconstraction (1961)
2. political ideals (1917)
3. The Prospects of industrial civilizatoin 1928

بالاشتراك مع دورا راسل

4. Human Society in Ethics and politics 1954.

الدكتور عزت قرني

ليست الأعمال بالنيات

فى مجال نشر الفكر المصرى الحديث

١ ـ مسألة التراث

من المثير للانتباه أن الاهتمام « بالتراث » أمر حديث جدا ، اذا نظرت الى الاهتمام باخراجه الى الناس على نحو منظم شامل • وهذه الموجة العارمة لم تبلغ عنفوانها الا منذ أواسط الخمسينيات على التقريب • ومن المعروف أن بداياتها الاولى ترجع الى جهود مطبعة بولاق فى مصر على الأخص ، والى جهد رجال مثل رفاعة الطهطاوى ثم محمد عبده وغيرهما منذ ما يزيد على المائة عام • والسؤال هو : وقبل ذلك ألم يكن الناس عندنا يهتمون بالتراث ؟ نعم ولا ، نعم ، لأنهم كانوا يعيشون على التراث ذاته على نحو أو آخر ، ولا ، لأنه لم يكن فى نظرهم تراثا لمرحلة انقضت • بعبارة أخرى : ان مفهوم « التراث » بالمعنى المستخدم اليوم هو من شأن نظرة مرحلة حضارية الى مرحلة أخرى أصبحت تعدها « من الماضى » ، وكأنها « شىء آخر » ، ولكنها مع ذلك ترتبط على نحو ما بذلك الماضى وذلك « الشىء الآخر » • ويختلف تصور الموقف من التراث بحسب التصور ، الصريح أو الضمنى ، لطبيعة هذا « الارتباط » ، هل هو ارتباط استمرار حيوى أم ارتباط احترام لشىء مضى وكان ولكنه كان لبعض منا هم أسلافنا •

والحق ان الاهتمام بالتراث أمر ضرورى ، لأنه ماضى الأمة ، مهما يكن حكمك عليه • والماضى للأمة هو كالذاكرة للفرد ، ولا يكون فردا سويا الا بالذاكرة • وكما أن الفرد الصحيح هو من يمتلك ذاكرته لا العكس ، فى حين تسيطر الذاكرة على الأفراد فى بعض أشكال المرض النفسى ، كذلك فان الوعى بالتراث ضرورة حضارية للأمة ، ولكن تركيز الوعى بالتراث قد ينقلب ليصبح عائقا ، تماما كما فى حالة المريض نفسيا ، الذى لايستطيع التعامل مع الوقائع الحاضرة لأن الماضى ، وقد تحول الى وساوس واوهام ، هو الذى يسيطر على حقل شعوره •

فى هذا الضوء ينبغى أن نفحص أسئلة جوهرية لابد من مجابهتها مجابهة مباشرة فى أثناء تناول مسالة التراث هذه ، ومنها :

١ ـ ما هدف نشر التراث ؟ هل هو هدف علمى محض ؟ أم هدف تحقيق نوع ما من الاستمرارية الثقافية ؟

٢ ـ وكيف ينبغى أن يكون موقفنا من ذلك التراث ؟ هل هو موقف موضوعى ؟ أم موقف الدفاع والتمجيد ؟

٣ ـ وهل يكون الهدف اذن هو « نشر » التراث ، أو طبعه ، أم هو « بعث » التراث ليصبح حيا بعد أن مات فى نظر البعض ؟

٤ ـ وهل هذا التراث بالتالى مرحلة شأنها شأن كل المراحل ، تمر وتأخذ وقتها ثم تنقضى ،

أم هو « خالد » دائم صالح لكل الأوقات ؟ وهل هناك فى هذا الصدد أنواع مختلفة من التراث بعضها أكثر قدرة على البقاء وبعضها أسرع الى الفناء ؟

٥ ـ وأخيرا وليس آخرا : أى تراث نقصد ؟ هل هو التراث المكتوب باللغة العربية ؟ أم هو بالأحرى التراث الاسلامى ؟ وأليس للتراث المصرى مثلا أبعاد أعمق من ذلك بكثير ؟ أم اننا نريد التراث الانسانى كله ، وكأن هناك « بشرية » واحدة تجمعها حضارة واحدة فى الجوهر ولكنها اختلفت أمما وثقافات من حيث طرائق التعبير وحسب ؟ وربما كان وراء هذا التساؤل تساؤل أسبق عليه هو : ما الوحدة الواعية التى تهتم بالتراث : هل هى مصر ؟ هل هى مجموعة الشعوب المتكلمة بالعربية ؟ هل هى الشعوب الاسلامية ؟ هل هى شىء اسمه البشرية ؟

٢ ـ تراث الفكر المصرى الحديث

ولن نفصل هنا فى كل هذه الأمور ، لأننا انما أردنا من الاشارة إليها التمهيد السريع لمعالجة موضوع محدد ، الا وهو ما يسمى أحيانا باسم « التراث الحديث » • ذلك أن كلمة « التراث » أصبحت تستخدم ليس فقط فى الاشارة الى ما ترثه الأمة فى مرحلة حضارية معينة من مرحلة أخرى كانت ، بل كذلك فى الاشارة الى ما يتركه جيل لجيل آخر ، فى حين ينتمى كلاهما الى نفس المرحلة الحضارية • وهكذا فان تراث أدب الدولة الوسطى فى مصر القديمة هو تراث لنا بالمعنى الأول ، ولكن « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوى و « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى هما تراث لنا بالمعنى الثانى • وموضوعنا الآن هو العناية بهذا التراث الحديث عناية صحيحة ، ونحدد أنفسنا على سبيل الدقة بما نسميه بتراث الفكر المصرى الحديث •

ان من اخطر مظاهر تفكك البنية الفكرية ، والبنية الاجتماعية بالتالى ، الذى يقع الآن تحت أعيننا ، هو هبوط مستوى الوعى بالاستمرارية الثقافية ، بل هبوط مستوى الوعى بالذات ذاتها ، فقد أصبحنا وكأننا نعيش لحظات الحاضر كل لحظة منها مأخوذة على حدة ، وربما أصبحنا نعيش على صور وكلمات أتتنا من الحضارة الغربية وتغمرنا بها وسائل الاعلام التى يبدو صوريا وكأن الشعب هو الذى يمتلكها ، بينما هى سجينة الاهتمامات الغربية فى معظم وقتها ، بل وتعدل فى مصلحتها عمل الخادم • أما الماضى ، حتى الماضى القريب ، فانه يتحول شيئا فشيئا الى خيالات تزداد كل يوم افتقارا الى التفاصيل ، ويكتفى الشباب اليوم بكلمة واحدة ، قد تصح وقد تخطىء ، عن احداث ماضينا القريب وشخصياته • فمن قاسم أمين مثلا ؟ هو « محرر المرأة ! ومن احمد لطفى السيد ؟ هو « فيلسوف الجيل » ! ولو سألتهم عن الأول : « وكيف حرر المرأة ؟ » (على زعم أنه هو « محررها » حقا) لحاروا فى الجواب ، ولحاروا فى الجواب أيضا ان سألتهم عن الثانى : « هو فيلسوف أى جيل وبأى بمعنى ؟ » • ان هذه الحال لحال الشباب جميعا ، وهى ايضا حال كثير من المعلمين اليوم ممن يمسكون ، فيما يظنون ، بازمة مؤسساتنا التعليمية والفكرية والعلمية بما فيها الجامعات ذاتها •

وانا لنسائل أنفسنا دوما عن السر وراء هذا الاهمال ، ولنسمه منذ الآن « فقدان الذاكرة الثقافية » ، ويبدو أن هناك سببين يصنعان المقدمة الى جانب غيرهما بغير شك • السبب الاول هو انتشار الوهم القاتل الذى يوحى بأن الحضارة واحدة وأن الحضارة الغربية اليوم هى « الحضارة » (بال التعريف) ، وأن من أراد أن يكون « متحضرا » و « متمدينا » فعليه بالأخذ عن الحضارة الغربية . وكما كانت الحضارة الغربية قد بلغت غاية نضجها فانها تقدم اليوم فكرا وفنا ناضجين (ولن كانا للعين الخبيرة فكر الانهيار وفنه) ، فاذا ما قورن بهما ما أنتجته القرائح المصرية منذ مائة عام مثلا أو حتى منذ خمسين عاما ، بدا هذا الانتاج ضئيلا أو ساذجا الى جوار « عظمة » الانتاج الغربى و « عمقه » ، فكان الازورار التدريجى عن هذا الماضى مهما يكن قريبا •

السبب الثانى هو طغيان الاهتمام بالحركات السياسية والاجتماعية فى الأربعين عاما الأخيرة مصحوبا ، فى الخمسة والعشرين عاما القريبة منا ، بانشغال المهتمين بشئون الفكر عندنا ، على اختلاف درجاتهم وتنوع اهتماماتهم وميادينهم ، وشيئا فشيئا ، بنيل الرزق من أسهل الأبواب وأكثرها تعددا ، والانخراط فى مظاهرة الاهتمام بشئون الحياة يوما بعد يوم فأخذت تقل النظرة المتعمقة ، وأخذت تندر النظرة الباحثة فيما لا يتصل بالحاضر مباشرة ، لأن البحث فى التراث يحتاج الى تعمق وتفرع وتجرد •

وسط هذا الجو العام لم ينعدم من يهتمون فى العشرين عاما الأخيرة بتراث الفكر المصرى الحديث لسبب أو لآخر ، ومن وجهات نظر مختلفة • وهذا الاهتمام بالتراث ينطلق نشاطه فى اتجاهين : الاتجاه الأول هو البحث فى الشخصيات وفى المسائل ، ونذكر فى هذا المجال على سبيل الاشارة اعمالا جيدة قام بها الأستاذ محمد عبد الغنى حسن «حسن العطار» والدكتور على الحديدى « عبد الله النديم خطيب الوطنية » والدكتور حسين فوزى النجار « رفاعة الطهطاوى » و « أحمد لطفى السيد » والدكتور ماهر حسن فهمى « قاسم أمين » والأستاذ محمد عبد الغنى حسن والدكتور عبد العزيز الدسوقى « روضة المدارس » ، الى جانب دراسات أخرى فى الصحافة وفى التربية وفى شخصيات عامة ، مثل على مبارك وغيره ويضاف الى هذا كله الرسائل الجامعية مما نشر او لم ينشر (ومما نشر منها « الفكر السياسى للامام محمد عبده » ، للأستاذ عبد العاطى محمد أحمد) •

ولكن دراسة الشخصيات والمسائل لا يمكن أن تتم على نحو متين قويم الا بتوافر نصوص المؤلفين ، بل ولانغالى اذا أضفنا : وبتوافر كل النصوص لكل المؤلفين ، حتى ولو كان موضع الاهتمام هو مؤلف واحد أو مسألة واحدة • فكيف نفهم محمد عبده اذا لم يكن بين أيدينا مؤلفات الأزهريين من زملائه ؟ وكيف نفهم الفكر السياسى للحركة العرابية ان لم يكن بين ايدينا مؤلفات عبد الله النديم وأديب اسحق وحسين المرصفى ومحمد عبده ؟ وكيف نفهم أحمد لطفى السيد ان لم نقرأه فى ضوء كتابات قاسم أمين وأحمد فتحى زغلول وغيرهما ؟ وهكذا فان الاتجاه الثانى والأهم فى ميدان الاهتمام بالتراث انما هو نشر النصوص ذاتها •

وهنا أيضا نجد أمثلة على النشاط فى هذا الميدان ، وان كان الانتاج هنا قليلا جدا ، والجيد منه اقل • ومن أهم ما نشر دراسة الدكتور محمود فهمى حجازى التى سنشير اليها فيما بعد ، كما قدم الدكتور محمد أحمد خلف الله جزءا من مذكرات عبد الله النديم لم تكن قد طبعت من قبل « عبد الله النديم ومذكراته السياسية » • وقد قامت سلسلة « كتاب الهلال » بنشر عدد من النصوص لمحمد عبده وجمال الدين الأفغانى (بعد نشرها لعدد من مذكرات شخصيات مهمة أخص منها بالذكر أحمد لطفى السيد فى « قصة حياتى ») • ثم يأتى عدد من النصوص قام بنشرها الدكتور محمد عمارة تحت عنوان « الأعمال الكاملة » لكل من جمال الدين الأفغانى وعبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده ورفاعة رافع الطهطاوى وقاسم أمين • وسنتوقف هنا بالنظرة الفاحصة عند هذه المنشورات الاخيرة •

٣ ـ اساسيات منهجية

ونشير أولا الى أمرين مهمين : أولهما أن هناك مستويين من الهدفية وراء نشر التراث ، وهذان المستويان يتكاملان ، ولكن موقع الرؤية فيهما مختلف • أما المستوى الأول فهو يخص الهدفية البعيدة ، وهى من غير شك تأكيد الاستمرارية الثقافية على نحو أو آخر (نشر كل من نصوص حملات تحتمس الثالث وكتاب « فتوح مصر والمغرب » لابن عبد الحكم ، هو من الأعمال التى تهدف فى النهاية الى تأكيد الاستمرارية الثقافية ، ولكن هذه الاستمرارية أوضح وأكثر مباشرة فى الحالة الثانية منها فى الأولى ، على الأقل لأول وهلة) • فهدف كل نشر للتراث هو هذا فى نهاية الامر ، ولذلك فان هذا المستوى يحتوى شحنة انفعالية واضحة ، تتمثل فى محبة معرفة الماضى لأنه ماضينا « نحن » ، أى هذه المجموعة التى أنتمى اليها ، وهى تخصنى بأبيضها وأسودها معا •

أما المستوى الثانى فهو مستوى البحث العلمى • وهنا يجب على الباحث أن يتجرد من كل اتجاه انفعالى ما استطاع ، حتى ولو كان ينتمى الى الأمة صاحبة التراث • وفى هذه الحالة الأخيرة يجتمع المستويان من الهدفية عند نفس الشخص ، ولكن سلوكه على المستوى الثانى ينبغى ألا يتأثر بهدفية المستوى الأول ، وهنا نضع أيدينا على سبب جوهرى من أسباب نجاح كثير من منشورات التراث التى يقوم بها أشخاص غرباء عن الأمة صاحبة التراث ، ذلك أنه تتوافر لديهم ، حينما يشاؤون ، النظرة المحايدة الموضوعية التى تقع حين تكون بازاء شىء ينتمى الى « الآخر » وليس الى ذاتنا •

وينقلنا هذا الى الأمر الثانى ، وهو أن موقف الباحث فى ميدان نشر التراث لاينبغى بحال أن يكون موقفا دفاعيا تمجيديا ، والا شوه التراث بمحض هذا الدفاع والتمجيد ، لأن التراث ينبغى أن يظهر على ما هو عليه بقدر الامكان • والعكس صحيح أيضا ، فلا ينبغى للباحث ، من حيث هو باحث ، أن يقف من أجزاء من التراث موقفا هجوميا أو تحقيريا • لن عثمان وعليا والخوارج ينتمون جميعا وعلى حد سواء الى التراث السياسى

الاسلامى ، وينتهى احمد عرابى ومحمد سلطان معا الى التراث السياسى المصرى الحديث ، وعلى الباحث من حيث هو باحث ألا يتحامل على محمد سلطان او أن ينتصر لعرابى ٠ أما ان شاء ان يفعل ، وله أن يفعل ، فانه لن يصبح فى هذه الحال باحثا علميا بل صاحب رأى او مفكرا او سياسيا ، وعليه أن يدلى برأيه الشخصى فى غير مجال البحث العلمى ٠ فالقاعدة الذهبية هنا هى:

الحقيقة والحقيقة وحدها هى المطلب

والحق ان هذه القاعدة الجوهرية هى التى تحكم كل بحث ، وهى التى تحكم أيضا ، بشكل مباشر أو غير مباشر ، قواعد البحث فى التراث٠ ومن اهم هذه القواعد التى نود التأكيد عليها فى هذا المقام ما يلى :

١ - ينبغى أن نميز فى وضوح بين « طبع » التراث و « نشر » التراث ، فالنشر بالمعنى الاصطلاحى الواجب له (وهو المقابل لـ Edition فى الانجليزية وغيرها) يعنى **ضبط النص** ، وهذا هو معنى « **التحقيق** » ، ويعنى ايضا **خدمة النص بالتفسير المستمر** ، وهذا هو معنى « التقديم » و « التعليق » ٠ أما « الطبع » فانه مجرد نقل النص من مخطوطه الأصلى أو من طبعة سابقة بعيدة ، الى ورق حديث عليه حروف المطبعة ٠ وينبغى علينا ان نكون صرحاء ، وان نعترف بأن معظم مكونات ذلك الطوفان الذى أطلق عليه اسم « نشر التراث » ، انما هو فى الواقع « طبع » للتراث الاسلامى أو المصرى الحديث لا أكثر ، وليس بحال « نشرا » له بالمعنى الذى حددناه منذ سطور ٠

٢ - ويعنى « ضبط » النص أو « تحقيقه » ما يلى على الأخص :

(أ) التثبت من نسبته الى مؤلفه ٠

(ب) تحديد حدود النص بداية ونهاية ، والتثبت من عنوانه ، ومن زمن تأليفه ونشره ان كان قد نشر ، وطبعاته ان تكرر طبعه ٠

(جـ) الرجوع كلما أمكن ذلك الى المخطوط الأصلى ، أو الى اقدم أو أوثق المخطوطات ، أو الى آخر طبعة تمت فى حياة المؤلف وبموافقته ، أو الى أول طبعة على الاطلاق مع النظر فيها ، ومراعاة احترام ترتيب مكونات ذلك المخطوط او المطبوع ٠

(د) فحص النص داخليا وتتبع أجزائه والانتباه الى مدى اتساقها الداخلى واتساق النص مع نصوص أخرى للمؤلف ، ومدى اكتمال النص ذاته ككل ٠

أما تفسير النص فانه يكون بالتقديم له ثم بالتعليق المستمر على أجزائه ٠ ويوضح التقديم نتائج ضبط النص ، ويحاول وضعه فى الاطار الزمنى لتأليفه ، وتحديد غرض مؤلفه منه ، وبيان مكانه من مؤلفات كاتبه الأخرى ان وجدت وعرض تقسيماته الداخلية وكيفية ارتباطها ، ومدى تأثيره من بعد تأليفه ، ان كان قد تم له تأثير ، وغير ذلك مما يناسب ٠ أما التعليق فانه كما أشرنا ينبغى أن يكون مستمرا مع تطور أجزاء النص ، وهو يقوم بتفسير الغامض من الاشارات وتحديد المقاصد البعيدة لعبارة أو فقرة ، وربط أجزاء النص ، والتعريف بما لم يعرف به المؤلف ، وفى أطار عصره ومن وجهة نظره ٠ والهدف من كل هذا هو تيسير قراءة النص للقارىء ٠ ويقوم التقديم والتعليق من بين ما يقومان به بوظيفة الخريطة السياحية والدليل السياحى اللذين يضعهما السائح بين يديه وهو يجول فى أرجاء موقع أثرى ويشاهد مسجد السلطان حسن أو تمثال رمسيس الثانى مثلا ٠ والنص بغير تقديم ولا تعليق هو كرؤية هذا التمثال فى أعين اغلبنا اليوم : فهل نعرف زمن صاحبه ؟ ومن صنع التمثال ؟ ولم صنعه ؟ ومن أى حجر نحت ؟ وأين ؟ ومتى ؟ وأين وضع التمثال أصلا ؟ وأين وجد ؟ ولم وضع فى مكانه هذا اليوم ؟ ومتى ؟ وما طوله ؟ وما وزنه ؟ وما مغزى موقف الساق اليسرى الممتدة الى الأمام ؟ وماذا فى يدى الملك ؟ وماذا يلبس على جسمه ؟ ولم كان صدره عاريا ؟ وما المكتوب على التمثال وأين ؟ وماذا يحمل الملك فوق رأسه ؟ وما مكونات هذا التاج ؟ وما اسمه ؟ وماذا فى ظهر التمثال ؟ ولماذا ؟ الى غير ذلك ٠ وهكذا دور التقديم والتعليقات : هو توضيح النص وابراز خفاياه وتحديد معانيه ومقاصده ٠ وتنقسم التعليقات الى لغوية وتاريخية ومضمونية ، وما شابه ، بحسب أنواع النصوص ٠ وفى حالة تواجد أثر من مخطوط أو مطبوع فان من مهمة التعليق المستمر ان يثبت الاختلافات بين المخطوط أو طبعات الكتاب فى حياة مؤلفه ٠

٣ - ان الناشر فى خدمة النص ، وليس العكس وعلى هذا فليس النص مناسبة لاظهار آراء الناشر الشخصية فى الامور التى عالجها الكتاب وذلك اذا كان المقصود من النشر أن يكون نشرا علميا

وهناك من الوان « الطبع » ما يكون مقصودا منه الرد على النص ردا تفصيليا أو تفنيده فقرة فقرة ، وهذا أمر مشروع ، ولكنه لا يدخل فى عداد النشر العلمى . ونفس الأمر كذلك مـع اتخاذ النص وسيلة لاثبات آراء الناشر فى الموضوعات التى تحدث عنها مؤلف النص . ان **الناشر بشخصه لا يهم القارئ للنص** فى شىء ، لأنه مجرد خادم للنص . فالقاعدة الذهبية فى هذا المقام هى : على الناشر أن يكون **كالمحيط الشفاف** الذى ينقل بأكبر قدر من الامانة والصدق ما عليه الشىء الأصلى ، وهو هنا نص المؤلف . أما اذا غير المحيط الناقل ، كالنظارة الملونة ، من معالم الشىء المنقول ، فانه لا يصبح أمينا ولا صادقا ، ولا ينبغى الاعتماد عليه . وهنا يصبح المنقول ، ليس دالا على الشىء الأصلى ، بل على ناقله وحسب وهو هنا الناشر المزعوم .

٤ ـ فحص « الأعمال الكاملة »

سبق أن أشرنا الى أن نشاط الباحثين فى مجال نشر تراث الفكر المصرى الحديث محدود اذا قيس بنشاطهم فى تقديم الدراسات عنه ، والى أن الجيد من هذا الانتاج قليل جدا الى حد الندرة . وتمتلئ الآن المكتبات المستوردة للكتب البيروتية بمجلدات ضخمة يباع بعضها بعشرات الجنيهات المصرية ، وعليها عناوين طنانة هى « الأعمال الكاملة » لمحمد عبده ورفاعه الطهطاوى وغيرهما ، كما سبق أن أشرنا فى آخر الجزء الثانى من هذا المقال . ونريد الآن أن نعرض لهذه « النشرات » (وسيتضح بعد قليل أنها مجرد طبعات وطبعات سيئة) عرضا نقديا واضحا صريحا . وسنذهب فى هذا الوضوح الصريح الى ما يقرب من غايته واضعين النقاط فوق الحروف يدفعنا الى ذلك الأسباب والدوافع التالية :

١ ـ أولها وأهمها أن هذه «الطبعات» تشكل ظاهرة مرضية فى مجال البحث العلمى وخطرا حقيقيا ، ليس على التراث نفسه فقط بل كذلك على عقول الناشئة من الباحثين والقراء ، وعلى أعمال الباحثين بعامة ، الذين قد لا يجدون الا هذه الطبعات بين أيديهم ، فيصيب البحث الأدبى والتاريخى والفكرى أخطاء لا يسهل الشفاء منها سريعا ، لأنها تقوم على نشرات غير علمية ليست بذات قيمة حقيقية .

٢ ـ وثانيها أن موضوع دفاعنا انما هو العقل المصرى ذاته ، وليس نشرة أخرى معارضة قام بها آخرون . وبالتالى فان موضع الهجوم ليس شخص « محقق » تلك النصوص أو طابعها ، فنحن لا نعرفه ، بل نعرف أعماله . وحينما يكون العقل المصرى ذاته فى خطر يسقط كل تبرير للسكوت أو للتساهل ، بل يصبح السكوت والتساهل جريمتين . ان الحقيقة وحدها هى الجديرة بالذكر وهى وحدها المنجية المفيدة .

٣ ـ وثالث الأسباب فى فحص تلك الطبعات فحصا لا يعرف التساهل الضعيف أن صاحبها كثير التشدق بالمنهج العلمى فى التحقيق الذى يقول انه اتبعه ويكرر الاشارة اليه والاشادة به مرات ومرات .

٤ ـ ورابعها أن صراحتنا توازى صراحة صاحب تلك الطبعات نفسه ، الذى هاجم بعض الآخرين مثل الدكتور محمد أحمد خلف الله والدكتور سليمان دنيا (الأعمال الكاملة للامام محمد عبده، الجزء الأول ، ص ٢٦٣ وما بعدها) والذى يقول بالنص عن نشرة الشيخ محمد رشيد رضا لمؤلفات الشيخ محمد عبده فى جزء « المنشآت » من « تاريخ الاستاذ الامام الشيخ محمد عبده » يقول ان جهد رشيد رضا تمخض « عن عمل هزيل ومشوه ومعيب ، تمثل فى الجزء الثانى من تاريخ الاستاذ الامام (المرجع السابق ، ص ٢٠٣) كما أنه يتهم نفس الناشر بالوقوع فى « **الخلط** » (ص ٢٠٥) . وسيرى القارئ معنا أن معظم الأوصاف التى نسبها الى عمل الشيخ رشيد رضا ، بل أكثر منها ، انما تنطبق على الطبعات التى قدمها هو نفسه .

٥ ـ أخيرا ، فانه قد سبق لنا أن حددنا بايجاز سريع أهم مواقع نقدنا لهذه الطبعات فى حضور صاحبها نفسه ، فى أثناء ندوة أقامها مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة عين شمس ، منذ حوالى عامين ، وكانت مخصصة لما سمى « بالعقل العربى الحديث » ، حيث أشرنا الى أنها مضللة و مضللة ومضطربة وباعثة على الاضطراب وأن عدمها خير من وجودها ، وأن تحقيق تراث العقل المصرى الحديث لا يزال فى حاجة الى أن يبدأ فيه من البداية ذاتها وعلى نحو صحيح . وقد رد صاحب تلك الطبعات ردا لطيفا على ملاحظاتنا تلك بأن قال : انها (أى مطبوعاته) قد لا تعجب البعض ولكنها تعجب البعض الآخر » .

ومن الواجب علينا مادمنا نهتم بالحقيقة أن نقول ان صاحب تلك المطبوعات متحمس أشد الحماسة لنشر التراث ، بل قد يبدو انه حسن النية ومن دوافعه الاخلاص ، وهذه كلها أمور حسنة فى نظر الجميع ، كما أنه مهتم بقضية

التقدم والثورية ، وقد يكون هذا أمرا حسنا ٠ ومع ذلك فان الحماسة وحسن النية والاخلاص أمور لا تكفى لاخراج باحث جيد ولا يعتذر بها عن أخطاء علمية شنيعة ، كما أن الاهتمام بالتقدم والثورية قد يكون حسنا على مستوى للرأى والسياسة ، ولكنه يؤدى الى أخطاء « معيبة » على مستوى البحث العلمى الذى ينبغى فيه توافر شرط التجرد المنهجى والابتعاد التام عن الاحكام الأخلاقية والذاتية ٠ ونرجو أن يتحقق القارىء معنا أنه لم تتوافر لتلك المطبوعات وسائل البحث العلمى الحقة وشروطه الضرورية ٠

ونوجز أولا أهم الأخطاء وأوجه النقص التى زخرت بها تلك الطبعات :

١ ـ الخلط بين الطبع والنشر ، وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق ٠

٢ ـ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر أو المحقق ٠

٣ ـ عدم مراعاة بعض الأساسيات فى منهجى التحقيق العلمى ٠

٤ ـ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية ٠

٥ ـ التعسف فى الأحكام وسيادة النزعة الانفعالية ٠

٦ ـ التسرع فى الأحكام والاستنتاجات ٠

٧ ـ سذاجة الفهم والحكم ٠

٨ ـ الادعائية ٠

٩ ـ اقحام الـذات وادخال اعتبارات ايديولوجية وسياسية فى أثناء تحقيق النصوص والتعليق عليها ٠

١٠ ـ ضآلة خدمة النص فى النهاية ٠

وسنفصل الآن هذه الاخطاء والنقائص ، وسنركز فى الاغلب ، اختصارا ، على « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى ، القاهرة ، ١٩٧٠ وعلى « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » ، بيروت ، ١٩٧٢ ٠ ولابد هنا من الاشارة ، فى مقابل هذه « الطبعات » ، الى عمل نعده نموذجا رائعا للنشر العلمى الدقيق ، وهو كتاب الدكتور محمود فهمى حجازى ، « أصول الفكر العربى الحديث عند الطهطاوى » ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، الذى ضمنه نشره لكتاب « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » ٠ ولن تخرج ملاحظاتنا من فراغ، بل عن خبرة بآداب التعامل مع النصوص نرجو أن تكون قد طبقت فى دراستنا عن « فيدون » لأفلاطون وفى « محاكمة سقراط » الذى يحوى دراسة لنصوص ثلاثة ـ محاورات له أيضا (القاهرة ، ١٩٧٣) ٠ كما أننا عالجنا بعضا من أفكار كل من رفاعه الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى ومحمد عبده وقاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبى ، اما فى دراستنا عن « العدالة والحرية فى فجر النهضة الحديثة » (العدد الثلاثون من سلسلة عالم الفكر ، الكويت ، ١٩٨٠) أو فى « العدالة والحرية فى الفكر المصرى الحديث ١٧٩٨ ـ ١٩١٤ » الذى يصدر قريبا ٠

ونشير من الآن الى أن الملاحظات التى سنثبتها تنطبق على كل مطبوعات تلك « الأعمال الكاملة » لأن الروح واحدة ، ونفس اليد هى التى أخطأت هنا وهناك ، كما أننا سنشير الى أخطاء أولية جدا وقعت فيها تلك الطبعات ٠ والحكمة التى ينبغى أن نستخرجها من ذلك هى : **من لا يعرف أوليات المسائل ليس قادرا ولا مؤتمنا على معالجة كبارها** ٠ ونفصل الآن متمثلين قول القرآن الكريم : « **والله لا يستحيى من الحق** » ٠

١ ـ الخلط بين الطبع والنشر وعدم فهم معنى التحقيق والتعليق

أشرنا من قبل الى معانى هذه الاصطلاحات ، وتدعى تلك الطبعات موضوع حديثنا أنها تحوى تقديما وتحقيقا وتعليقا للمؤلفات المطبوعة ، ولكن الواقع غير ذلك ، اذا استثنينا التقديم ، على الرغم من أن الاغلب عليه هو السذاجة والانفعالية والمرغبة فى التفخيم والتمجيد بغير انضباط ٠ أما تحقيق النصوص ، فاما أنه غير حادث ، لانه لا يرجع الى المخطوطة الأولى (وأظهر مثال على ذلك مخطوطة خطاب محمد عبده الى الأفغانى من بيروت التى ستنشر فى طهران عام ١٩٦٣ ولن يدرى عنها الطابع شيئا لا هى ولا الدراسات المهمة التى استخدمها عام ١٩٦٦ وقبل عام ١٩٧٢ حين طبع مؤلفات محمد عبده ، وسنعود الى هذا الخطاب مرة أخرى) بل لا يرجع أحيانا الى الطبعة الاخيرة التى صدرت فى حياة المؤلف (كما هو حادث مع نص « أم القرى » الذى لا يعتمد فيه على الطبعة الصادرة فى حياة المؤلف والتى تسمى على خلافها باسم « السيد الفراتى » ، وانما على طبعة حديثة صدرت فى حلب ١٩٥٩ ، « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » ، ص ١٢٢) ، واما أنه يتم على أسس تعسفية عجيبة ، كما

سنبين بعد حين . كذلك فاننا سنعود فى النهاية الى فقر تعليقات الطابع .

ومما يدل على الخلط بين المفاهيم المشار اليها تعليق صاحب الطبعات على طبعـة لكتاب « أم القرى » صدرت فى سلسلة « كتب ثقافيـة » ، يقول فيه : وهى كغيرها من الطبعات ، قد خلت من اى تعليق أو شرح أو تحقيق (ص ١٢٤) . ونتساءل : وما الفـرق بين الشرح والتعليق ؟ وأليس صوابا أن التحقيق يأتى قبل التعليق ؟ ويدل على ذلك الخلط ايضـا قوله عن كتاب التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضدية ، الذى طبع باسم محمد عبده ونسبه اليه فى وضوح رشيد رضا والاستاذ الاكبر مصطفى عبدالرازق ، أن ذلك الكتاب « انما هو للأفغانى وأن جهد محمد عبده فيه انما هو جهد الصياغة بعد التلقى ، ثم التحقيق والتعليق » (الاعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الاول ، ص ٢١٨) . فهـذا القول متناقض ولا يـدل على ادراك لمعنى التحقيـق والتعليق معا . فالنصف الاول من العبارة الأخيرة (هو جهد الصياغة بعد التلقى) ينسب الى محمد عبده صياغة الكتاب ، فكيف يحقق محمد عبده بعد ذلك ما صاغه هو نفسه ؟ وكيف يعلق بينما قام هو نفسه بصياغة التعليقات ؟ .

ودليل ثالث على الاستخدام الأجوف لكلمـة « التحقيق » بل على عدم ادراك معناها ذاته ، أن صاحب الطبعات فى مجلده عن « الأعمال الكاملة لقاسم أمين » ، كان قـد أوكل ترجمـة نص كتبه قاسم أمين بالفرنسية الى شخص آخر . وكأنما عز عليه أن يشاركه مشارك فى عملية تمنى لو تفرد بها وحده ، فراح يقول عن ذلك : أما انجاز ترجمة هذا الكتاب فهو للصديق (فلان) ... لنا فيه التحقيقات والتعليقات والترجمة الموجزة لما ذكر فى نصه من أسماء الاعلام » (ص ١٣٠ من الجزء الأول ، وراجع كذلك ص ٢٤٧) . واذا رجعنا الى نص تلك الترجمـة فى ذلك المطبوع (ص ٢٤٩ ـ ٣٤٦) وجـدنا حقا حوالى ثلاثين هامشا عن بعض الأسماء الاوربية ، وخمسين آخرين ، كل فى سطرين ، عن بعض الاسـلاميين ، أما التعليقات المزعومـة فأنها لا تزيد على الأربعين هامشا خصص قسم كبير منها لتحـديد أرقام الآيات القرآنية (وكان هـذا هو قمة الجهد التعليقى التحقيقى العلمى) ، أما معظم التعليقات الأخرى فان الصمت عنها كان سيؤدى الى نفس نتيجة اثباتها . ونأتى الآن الى هـذه التحقيقات المزعومة : هل هى أولا « تحقيقات » أم تحقيق واحد ؟ ثم أى تحقيق هذا ؟ النص مترجـم عن الفرنسية ؟ أم للنص الفرنسى ذاته ؟ (وهو ما لم يحدث) . ان صاحب الطبعات لم يحقق شيئا فى هذه الحالة المعينة على الاقل ولكنه يدعى مع ذلك ليس « التحقيق » فقط بل و « التحقيقات » كلها لهذا النص المترجم المسكين .

٢ ـ عدم الانتباه الى حدود دور الناشر

أشرنا من قبـل الى ضرورة توافـر شـرط « الشفافية » عند الناشر العلمى الحق ، أى أن **عليه ألا يقف حائلا أو مشوها بين النص والقارىء** وأن يكون الموضع الوحيد الذى يحق له التدخل فيـه برايه هو اثبات مايبدو له انه افتقار الى الاتساق اما فى النص أو عند المؤلف ككل . **ولكن ها نحن نجد طابع هذه « الاعمال الكاملة »** يتدخل لاثبات رأيه كلما سنحت سـانحة ، وكلما سمـح النص ، بل عندما لا يسـمح أيضا . فها هو ذا يسمح لنفسه بمعارضـة رأى الكواكبى الذى يقول : « وهكـذا كانت دولة الأمويين تحت سيطرة أهل الحل والعقد لا سيما سراة بنى أمية ، فانتظمت على عهدهم الاحوال » (ص ١٨١) . ولما كان الطابـع شديدة الحساسية بازاء هؤلاء « السراة » ، فانه ينتفض ليثبت هامشا يهاجمهم فيه وينـفى عنهم صـفة أهـل الحل والعقد ، ولا نناقش هنا صحة موقفه الشخصى ، وربما نؤيـده ، ولكننا نعترض على أن يتدخل الناشر ليجعـل من النص المدروس مطيـــة لاظهار آرائـه الشخصية ، وكان فى وسعه كتابة مقـال بل كتاب باكمله ان شاء ليظهر فيه هـذه الآراء . ونفس الأمر أيضا حين يتدخـل الطابع فى صفحات ٢٣٥ ، ٢٥١ ، ٢٦٥ . ولندع جانبـا الحكم بشأن مقدار قيمة تلك الآراء التى اهتم باثباتها على حساب النص .

٣ ـ عدم مراعاة قواعد أساسية فى التحقيق العلمى

أشرنا من قبل الى عدم مراعاة الطابع لقاعدة الاعتماد على المخطوط الأصلى أو الاقدم أو الطبعة الموثقة . كذلك فانه لا يشير أحيانا الى مصدر ما يطبعه ولا الى الطبعات السـابقة لبعض النصوص . هكـذا كان الحال مع « رسـالة الواردات » (« الأعمال الكاملة للامام » ، الجزء الأول ص ٢٠٦) التى لا يذكر أين تقع بالضبط فى جزء « المنشآت » عند رشيد رضـا ، كمـا أنه لا يذكر أن رشيـد رضا حذفها من الطبعة الثانية ، وهى المتداولة . ويحس المـرء وكأن صاحب طبعة هذه « الأعمال الكاملة » يريد أن يمنع القارىء من الرجوع الى مصـادر أخرى ، وأن يحبسه بين أسـوار طبعته هو وحده .

وسنشير الى مخالفات أخرى لقواعد التحقيق العلمي ، وخاصة تحت عنوان « التعسف فى الأحكام » . ونلاحظ أخيرا أن « مراجع » الطابع فى شتى مطبوعاته جديرة بالنظر ، فهى تحوى الغالى والرخيص ، وفيها مالا صلة له بموضوع الطبع ، اللهم الا بهدف اطالة ثبت المراجع أو ارضاء هذا المؤلف او ذاك (مثلا الدكتور محمود قاسم) . ومن عجائب المراجع اثبات « مختار الصحاح » فى « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » ، ص ٤٣٩ ، على أنه من « مراجع الدراسة والتحقيق » .

٤ ـ الافتقار الى الروح النقدية وسيادة الروح القطعية

هذا محل عثرة كبرى من أخطر الأخطاء التى يتعرض للوقوع فيها المرشحون للقب الباحث العلمى ، وان نصيب الطبعات التى نفحصها ههنا من ذلك لعظيم . ونعنى بالروح النقدية الانتباه الى أن المواقف ليست واحدية الوجه ، بل متعددة الوجوه ، والى أن الرأى يقابله دوما الرأى الآخر ، والى أن اليقين نادر الحدوث فى ميدان المعارف الانسانية ، وبالتالى فلا ينبغى للباحث أن « يقطع » وأن « يجزم » وأن « يحسم » الا فى حالات نادرة جدا . وبعبارة أخرى فان عليه دائما أن يترك الباب مفتوحا لجديد مختلف أو مخالف . فاذا نظرت فى المقدمات « التحقيقية » المزعومة لتلك الطبعات وجدتها تزخر بما يشهد بسيادة الروح القطعية (أنظر مثلا فى « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده ، الجزء الأول ، ص ٢٠٦ ـ ٢٠٨ ـ ٢١٠ ، ٢١٦ ، ٢٢١ ـ ٢٢٥ ـ ٢٣٩ ـ ٢٦٦ ويعبر الدكتور أنور عبد الملك عن نفس الموقف حين يقول فى رسالته الكبرى « الايديولوجية والنهضة الوطنية ص ٣٩٥ هامش ٤١ من الطبعة الفرنسية ، ان نشرة « الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغانى » تعتبر وكأن لا وجود لمشكلات بصدد الكتابات المنسوبة إلى الافغانى وهذا هو عين ما نقصده بالافتقار الى الروح النقدية عند طابع هذه النشرة وغيرها مما نحن بسبيل الحديث عنه) .

ومن أعجب سطور تلك الطبعات التى تنطق بانعدام الروح النقدية وسيادة النزعة الى الأحكام القطعية ، ما يقوله هامش ص ٢٥١ من « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى » : « لقد أثبتت جميع تجارب الأمم فى كافة العصور وفى ظل مختلف الأنظمة الاجتماعية ، أن أجهزة الحكم وأشخاص الحكام لابد وأن ينحرفوا الى سلوك الاستبداد .. الخ » ونحن نشهد القراء أننا لم نطلع على « جميع » تجارب الأمم فى « كافة » العصور وفى ظل « مختلف » الانظمة ولكننا ننكر على اليقين أن يكون هناك انسان واحد قد توافر له ذلك . ان الباحث العلمى هو الذى يعرف حدوده ويعرف كيف يسيطر على قلمه وعلى فكره قبل قلمه . ويظهر الافتقار الى الحس النقدى من قول نفس الكتاب (ص ٢٦) : « وفى مصر وجد الكواكبى المناخ الحر والجو الصحى الذى يتيح له ، لا مجرد (نشر أصول ومسودات الفصول .. الخ » . فهل كانت مصر عام ١٩٠٠ وما بعدها بقليل ذات مناخ حر وجو صحى حقا ؟ وبأى معنى ؟ وفى أى ميدان ؟ وهل فكر الكاتب قبل أن يقول هذا فى بحث امكان حدوث ضده ؟ ان من يقول هذا ، على ذلك النحو بغير تخصيص ، لايتحدث عن معرفة بذلك العصر ، ولا يمكن أن يؤتمن على « تحقيق » تراثه وتفسيره .

ومن مظاهر الافتقار الى الحس النقدى أيضا ان الطابع يستخدم تعبيرات مطلقة لا يطلقها من يعى معانى الكلمات ويزنها قبل اصدارها . يقول مثلا فى نفس الكتاب (ص ١٠١): « فهل بعد هذه الصور التى قدمها الكواكبى والآيات التى خطها بقلمه ، والقضايا التى أثارها ونثرها فى كتابيه الخالدين « أم القرى » و « طبائع الاستبداد » ، شك فى أننا بإزاء عبقرية نادرة ، وبناء نضالى عنيد ، وصرح من صروح الفكر العربى التقدمى جدير بالدرس المستفيض والتقدير السامى ، وأيضا التقليد والاحتذاء » . واننا لا ندرى سبب نسبة هذه « العبقرية النادرة » الى كاتب مثل الكواكبى ولو كان الكواكبى هكذا فكيف سنصف محمد عبده مثلا أو كيف نصف غيره ممن يظهر الكواكبى فى آخر الصف الى جانبهم ؟ وكيف ينسب كاتب مسيطر على قلمه وفكره « العناد » الى بناء فكرى ما ؟

ونشير أخيرا الى أعجوبة أخرى من غرائب سطور هذه الطبقات الفريدة حقا ، حين يقول فى نفس الكتاب (ص ٧٣) : « ونحن نريد أن نقول للذين سيبهرون اكثر من اللازم لهذا الفكر الناضج الذى قدمه الكواكبى فى نطاق الفكر الاشتراكى أن (كذا وكذا) .. كما أنه لم يكن شذوذا على جريان نهر الفكر التقدمى العربى الاسلامى الهادر منذ أربعة عشر قرنا من الزمان» . ونبدأ أولا بالاعتراف بشىء : أن عقلنا المحدود لا يفهم معنى تعبير « سيبهرون أكثر من اللازم » ، ولا نظن أن العقلاء سيفهمونه . ثانيا : فان الكاتب يقطع فى هذا المكان وفى غيره أن الاشتراكية من تراث الاسلام السابق . ولن نقطع نحن بضد ذلك ، ولكننا نقول وفى غاية التواضع أن الأمر بعيد جدا عن أن يكون كما يتصوره الكاتب . ثالثا : من اين اتى له أنه كان هناك فكر عربى اسلامى

« تقدمى » خلال كل مراحل تطور الثقافة الاسلامية ؟ ورابعا : هل هو فكر عربى أم اسلامى ؟ أم أن هذا يساوى ذاك ولا فرق ؟ وأخيرا وليس آخرا : فهل نهر الفكر العربى، أو الاسلامى التقدمى وغير التقدمى « هادر » الجريان حقا على امتداد أربعة عشر قرنا ؟ فأين اذن عصور الظلام ؟ وهل يدرى من يقول مثل ذلك ما هو قائله ؟

٥ ـ التعسف فى الأحكام والاستنتاجات

من أهم خصائص الباحث العلمى الحق الاعتدال فى الحكم والسعى وراء شتى الدلائل والنظر فيها وتمحيصها قبل تحديد موقف ،والوقوف موقف الموضوعية والبعد عن الذاتية والموضوعية هى المانع الأول للتعسف فى الحكم · ونقصد بالتعسف ليس فقط اطلاق أحكام بغير تمحيص ولا نظر فى الدلائل الممكنة كلها بل كذلك الاعتماد على الاختيارات الذاتية · ونبدأ هنا من أحد عناوين تلك المجلدات الضخمة : « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » فلو كان الطابع منتبها الى مبدأ الموضوعية أو الحياد لما استخدم كلمة « امام » فى ذلك العنوان · ومن المعروف أن رشيد رضا هو الذى ساعد على نشر تعبير « الامام » و « الاستاذ الامام » ، فهو يرى أن الشيخ محمد عبده امامه فى الدين ، وله الحق فى هذا ،ولكن من يدعى ان هذا اللقب قد أصبح له حقا مطلقا ؟ هل يراد أن ننسى أن هناك من عارضوا الشيخ فى اتجاهاته واصلاحاته فى حياته وبعد مماته والى اليوم ؟ فهل سنفرض بالجبر عليهم أنه « الامام » ؟ ان اختيارات الناشر الشخصية فى التعاطف أو التنافر لا ينبغى أن تتداخل فى عمله ·

ونعود الى التعسف فى الأحكام بمعنى اطلاقها بغير تمحيص ، لنجد تلك المطبوعات التى نفحصها زاخرة بأمثلة على ذلك · فانظر مثلا الى قول « هامش صفحة ٢٥٣ من « الأعمال الكاملة لعبدالرحمن الكواكبى »، فاذا علمنا ان هذه الدعوة الى « اللامركزية » كانت ذات أنصار ، وأنه كان هناك حزب عربى قومى يدعو لها فى أوساط العرب العثمانيين حينئذ ، وان مركز هذا الحزب كان القاهرة ،وانه قد نظم مؤتمرا عربيا فى باريس سنة ١٩١٣ ، اذا علمنا ذلك ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبى هذه (اشارة الى نص يقول برفض «توحيد قوانين الادارة والعقوبات» فى أرجاء الولايات العثمانية بسبب « اختلاف طبائع أطراف المملكة واختلاف الأهالى فى الأجناس والعادات » بحركة حزب اللامركزية ودعاة هذا النوع من أنواع العلاقة بين عرب المشرق وبين الأتراك العثمانيين » · وستجد أن النتيجة (ظهرت لنا صلات دعوة الكواكبى) لا تعتمد على أساس ولا تخرج من المقدمات المزعومة ·

وانظر كذلك الى طريقة رفضه لقول القائلين بأن الكواكبى اقتبس فى « طبائع الاستبداد » من كاتب ايطالى ، وستجد أنه يستخدم تعبيرات انفعالية واعتبارات لا تقوم على دراسة للمؤلف الايطالى ولا على دراسة مباشرة وتفصيلية لما كتبه المستشرقون الذين قالوا بذلك الرأى ·وكأن الطابع يكتفى بهز رأسه قائلا : « غير معقول ! » (ص ١١٨ ـ ١١٩ خاصة) وان روح التعسف واستخدام « الأدلة الانفعالية » ليظهر بوضوح فى سطور من نفس الكتاب (ص ٤١ ـ ٤٢) تقول : «واذا كان هذا القدر كافيا فى دفع الشبهات غير « العربية الخالصة» عن فكر الكواكبى ونضاله السياسى ، وفى دحض « الادلة السلبية » التى يواجهها الباحث فى هذا الموضوع ، فان تحت أيدينا ، ولله الحمد ، العديد من « الادلة الايجابية » ، بل المفحمة ، التى لا تدع مجالا للشك فى أن فكرة العروبة بمعناها القومى الحديث ، قد بلغت عند الكواكبى حدا من النضج ودرجة من الوضوح تستحق الى جانب الابراز ، الفخر والاعتزاز · ولن نتحدث عن غزارة الفخر والاعتزاز ، ولكنا نشير الى أننا لا نجد تبريرا لاستخدام تعبير « ولله الحمد » فى هذا السياق · ولا نظن أخيرا أن عقلا عاقلا سوف يوافق على النتيجة التى تنتهى بها تلك السطور ، والتى يريد الطابع فرضها فرضا ، لأن أى قراءة للكواكبى سترى فيه كاتبا ذا وجهة لسلامية هى جوهرها ·

واذا نظرنا الآن فى طبعة « الأعمال الكاملة للامام محمد عبده » وجدنا فيها العجب العجاب تحت غطاء قواعد التحقيق العلمى المزعوم ومعاييره الدقيقة جدا · ولننظر مثلا فى اعتبارات رفض نسبة « رسالة الواردات » الى الشيخ محمد عبده ونسبتها الى جمال الدين الأفغانى · والاعتبار الرئيسى الذى يقول عنه الطابع فى اعتزاز بنفسه انه « حقيقة هامة استخدمناها معيارا لتمييز نصوص الامام من نصوص غيره فى هذه المرحلة الأولى من مراحل حياته » (الجزء الأول ص ٢٠٨) هذا الاعتبار هو أن الاستاذ الامام كان يلتزم السجع فى أسلوبه فى هذه الفترة من حياته ·· بينما نجد أسلوب الأفغانى خاليا من هذا السجع ·· فمقدمة رسالة الواردات تلتزم السجع ، وكل الرسالة تخلو منه (ص ٢٠٧) · ونحن لا نتناول هنا صلب الموضوع ، وهو نسبة الرسالة الى الأفغانى أو الى محمد عبده ، ولكننا

نقتصر على سلامة المعيار ، وهو وجود السجع أو عدم وجوده كدليل على نسبتها الى هذا أو ذاك. ونضرب مثلا : أليس « تخليص الابريز فى تلخيص باريز » من عمل رفاعة الطهطاوى ؟ وألم تنجح صفحاته فى معظمها فى التخلص من أسلوب السجع ؟ فهل اذا رأينا رفاعة يسجع فى المقدمة ويقول : « أشار على بعض الأقارب والمحبين ، ولا سيما شيخنا العطار ، فانه مولع بسماع عجائب الاخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والاشياء العجيبة » (ص ٣ — ٤) ، هل اذا رأيناه يكتب كذلك نسارع فنقول لن المقدمة له وباقى الكتاب ليس كذلك ، أو العكس ؟ ان الذى دفع الطابع الى اختلاق « الأدلة » اختلاقا انما هو روح التعسف. وتظهر هذه الروح كذلك فى رغبته الشديدة فى نفس رسالة عنوانها « رسالة المدبر الانسانى والمدبر العقلى الروحانى » الى محمد عبده (نفس المرجع ، ص ٢٠٨ — ٢٠٩) ، واصراره على أنها لعلى مبارك ، مستخدما هنا أيضا معياره العلمى جدا . وهو وجود السجع أو عدم وجوده . وينسى الطابع هذا الاعتبار البسيط : اذا كان محمد عبده قد نشر هذه الرسالة فى « الاهرام » على جزئين فى العدد ١١ (الصادر فى ٣٠ ديسمبر سنة ١٨٧٦) ثم فى العدد ٢٣ بعد ذلك ، وعلى راسها بعد العنوان : « وردت الينا هذه الرسالة من قلم جناب العالم العلامة الشيخ محمد عبده أحد أهل العلم بالجامع الأزهر » (تاريخ الاستاذ الامام للشيخ رشيد رضا ، الجزء الثانى ، ص ٢٣) ، واذا كان صاحبها الحقيقى هو على مبارك ، فلم تركها اذن تنشر وعلى مدى عددين بينهما بعض الزمن الكافى لتنبيه ادارة الجريدة الى أن الرسالة له هو ، اى لعلى مبارك ؟ وبعبارة أخرى : هل يريد الطابع منا **أن نكذب ادارة « الاهرام » ومحمد عبده وعلى مبارك جميعا** ، وأن نصدقه هو ؟ ولن نستطرد فى بيان الادلة التعسفية التى تمتلىء بها صفحات هذا القسم (ص ٢٠١ — ٢٦٧) .

ان الطابع لا يرتكن الا الى ما يميل اليه هواه وكأنه قانون ومعيار ، ولهذا فلا عجب أن يستخدم تعبيرات عجيبة لا يعرفها مصطلح البحث العلمى ، حين يدعو القارىء مثلا أن : **يؤمن كما نؤمن ويوقن كما نوقن** أن الذين نسبوا هذا النص (التعليقات على شرح الدوانى للعقائد العضوية) الى الأستاذ الامام ، ورتبوا مارتبوا على ذلك من آراء ، قد خانهم التوفيق ، لأنهم لن يسلكوا الطريق العلمى لتحقيق النصوص (ص ٢١٨) . ونحن نقول ان الطابع قد خانه التوفيق لانه لم يسلك الطريق العلمى لتحقيق النصوص ، حين غلب اختياراته الشخصية وجعل من رغبته فى الحذف والاضافة كما يشاء قانونا ومعيارا . ونقول اننا لا نعرف فى مصطلح الطريق العلمى لتحقيق النصوص شيئا اسمه « الايمان » و« أومن» ولا شيئا اسمه « اليقين » و « أوقن » .

وما منتهى التعسف ونتيجته المنطقية ؟ انه التشويه العمد ، وأكثر أشكاله سذاجة ما كان على طريقة « لاتقربوا الصلاة » . وهذا هو ما حدث حرفيا حين أراد الطابع أن ينسب الى الشيخ محمد عبده بعض ما كتب عن تاريخ الخديوى اسماعيل فى جريدة عبد الله النديم «الطائف». وأول من أشار الى افتراض وجود شىء بعنوان « تاريخ اسماعيل باشا » يكون قد كتبه الشيخ محمد عبده هو رشيد رضا الذى يقول فى عرضه لمجمل ما يعرفه من كتابات الشيخ : « تاريخ اسماعيل باشا :اخبرنى بهذاالكتاب احدتلاميذه الأولين (أى محمد عبده) وقال ان السيد عبد الله النديم كان أخذ من المفقيد نسخته فى أثناء الثورة العرابية ونشر منه فصلا فى جريدة الطائف بتصرف أو بغير تصرف (تاريخ الاستاذ الامام ، الجزء الأول ، ص ٧٧٧) . وقد نقل الطابع هذا القول لرشيد رضا ويعلق عليه قائلا متفاخرا : « ولقد بحثنا بحثا طويلا ومضنيا علنا نجد أعداد جريدة (الطائف) هذه حتى نحقق هذا القول الذى قاله أحد تلاميذ الامام عن هذا الكتاب ، فلم نجد سوى بقايا قصاصات وأوراق من هذه الجريدة (ص ٢٢٢ من الأعمال الكاملة للامام الجزء الاول) . وقد قام بالفعل بطبع ما وجده فى جريدة الطائف ، وما لم يرض بنشره رشيد رضا نفسه ، ولكن تحت عنوان مختلف هو « مصر واسماعيل باشا » (ص ٣٩٩ — ٤١١) . والحقيقة المجردة هى أن الطابع ، الذى يفهم « التحقيق » فهما شديد السذاجة كما نرى من كلامه ، لا يفعل ما يفعل هنا الا على أساس من شهوة التحكم ، فهو يعتمد على قول لرشيد رضا عن أحد تلاميذه محمد عبده الأولين ، ولايعرف من هو ، ويصدق هذا التلميذ المجهول ، ولكنه لا يريد فيما يبدو أن يصدق رشيد رضا نفسه الذى يعلن فى غير غموض عدم تصديقه هو ذاته لقول التلميذ ، ويرفض نسبة ذلك الكتاب الى محمد عبده ، حيث يعلق على الفور فى ذات النص : « ولم أسمع منه (أى محمد عبده) رحمه الله تعالى ذكرا لهذا الكتاب وكنت أظن أنه لم يصنف شيئا الا قد اخبرنى به ، لأنه قص على تاريخه بالتفصيل وكتب الى شيئا مجملا منه كما علم القراء » .

ولكن الطابع لا يذكر هذا النصف الثانى من كلام رشيد رضا ، لأنه لا يلائم مرتآه ، وهذا هو التشويه العمد ، ويسارع الى نشر شىء لا يحمل اسم محمد عبده تحت شبهة ما ذكرها رشيد رضا الا ليرفضها على الفور . ثم يسمى الطابع ما فعل « تحقيقا » !

٦ ـ التسرع فى الأحكام

وهذه النقيصة ترتبط بالطبيعة مع سابقتها ، لأن التعسف يولد التسرع . وأعظم شاهد على هذا التسرع هو فحص عناوين تلك المطبوعات جميعها ، حيث تدعى أنها شاملة حقا للأعمال « الكاملة » للمؤلفين . ولو كان الطابع يعرف أن سمة ضرورية من سمات البحث العلمى تسمى « التأنى » ، وأن أخرى اسمها « الحذر » ، لما استخدم هذا التعبير الطنان . والواقع أن هناك نصوصا جديدة ظهرت نسبتها الى عبد الرحمن الكواكبى ونشرت منذ سنوات فى مجلة «الكاتب» المصرية ، كما أن كل من يعرف شيئا حقيقيا عن قاسم امين يدرى ان قضيته (اى احكامه القضائية) جديرة بالنشر ، وأن البحث الدقيق فى جرائد العصر قد يؤدى الى اكتشاف نصوص جديدة له . أما عن مؤلفات محمد عبده فان الطابع لم يكلف نفسه عناء النظر فى ثبت مؤلفات الشيخ عند أكبر من بحثوا فى فكره بين المصريين ، وهو أستاذنا المغفور له الدكتور عثمان أمين (رائد الفكر المصرى ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٦١ ـ ٢٦٤) . وهذا الكتاب هو عمدة الدراسات التى صدرت عن محمد عبده جميعها وأكثرها عمقا وشمولا) ، بل لم يتكرم باثبات محض عنوان هذا الكتاب فيما أسماه « مصادر التحقيق والدراسة » (آخر الجزء الأول من «الأعمال الكاملة للامام محمد عبده» ، ص أ ـ و) . هذا فى حين يشير الدكتور عثمان أمين على سبيل المثال ، الى أربعة مؤلفات لمحمد عبده لا تزال مخطوطة ويحتفظ بمعظمها فى مكتبته . فهل يؤتمن مثل هذا الطابع المتعجل المتعسف ؟ وسنعود الى حديث مشابه عن احدى رسائل الشيخ محمد عبده التى بعث بها من بيروت الى جمال الدين الأفغانى .

٧ ـ سذاجة فى التصور والحكم

الحديث فى هذا الموضوع يطول ، لأن صفحات التقديم والتعليقات فى تلك المطبعات تمتلىء بأمثلة على هذه السذاجة ، ونظرا لكثرة تلك الأمثلة فاننا لن نتناول الا حالات بارزة فى مطبوع واحد هو « الأعمال الكاملة لعبد الرحمن الكواكبى وبحسب ترتيب الصفحات . فى ص ٢٠ ـ ٢١ يتحدث الطابع عن الكواكبى « كرجل دولة » ولم يكن الكواكبى فى الواقع ، فى حلب ، الا موظفا أو تاجرا ، فى حين لا يطلق تعبير «رجل الدولة» حقا الا على العظام من القادة السياسيين ، وحتى اذا كان الطابع يقصد من « رجل الدولة » المعنى الحرفى ، أى موظف الدولة ، فان هذه الصفة لن تنطبق على الكواكبى ، لأن الدولة كانت الدولة العثمانية ، فى حين لم يكن هو فى مدينة حلب الا رئيسا لكتاب المحكمة الشرعية ثم رئيسا لغرفة التجارة ولجنة البيع فى الأراضى الأميرية . ويرتبط بهذه الحالة نزعة الطابع نحو تفخيم كل من يتحدث عنهم ، بل نسبة العبقرية مباشرة اليهم . وقد ظهرت هذه النزعة فى حالة الكواكبى عدة مرات ، وارتبط الاتجاه نحو التفخيم مع السذاجة فى تصديق نسب الكواكبى المزعوم الى على بن أبى طالب ، بغير محاولة ، ولو صورية ، لاظهار شىء من التشابك ، لأن النسب الشريف كان منية الجميع ، وكان أى شخص قادرا على زعمه ، بل ان الطابع ليسمى هذا النسب « بالدم الأزرق » الذى يجرى فى عروق الكواكبى (ص ١٥) .

وفى نفس الاطار (ص ٢٠ ـ ٢١) يحاول الطابع أن يرد على من قال (وهو الدكتور بطرس غالى فى كتابه « الكواكبى والجامعة الاسلامية ») إن الكواكبى لم يعرض للأسباب الاقتصادية ضمن أسباب مرض المجتمع الاسلامى ، ليس بأن يخرج من كتاباته ما يعارض هذا ، بل يشير الى بعض مشروعات لا ندرى مدى مشاركة الكواكبى الفعلية ان فى الدعوة اليها أو فى تنفيذها . ثم ان الاعمال التى قد يكون له يد فيها شىء ، والتصور الاقتصادى لتدهور المجتمع الاسلامى السابق شىء آخر . وهذا الأمر الأخير هو مالم ينتبه اليه الكواكبى بالفعل .

وفى صفحة ٣٠ يقول عن الكواكبى انه « المثقف الكبير صاحب الفكر الموسوعى الشامل » ولسنا نعرف أن الكواكبى كان يزيد على ان يكون رجلا مهتما بأمور دينه ومجتمعه هو وحسب . ومن التعبيرات الساذجة التى تدل على استخدام غير سوى للغة ، قول الطابع مثلا : « فهو كمفكر عربى اسلامى تجمعت لديه حصيلة عملاقة من دراسة المجتمع العربى » (ص ٦٦) . فما مكان العملاقية ؟ أم هى نزعة التفخيم الساذجة . ولنذكر مثالا آخر أوقع على السذاجة المغربية الى

حد الاعتداء الصارخ على معاني التركيبات اللغوية يقول ص ١١٥ : والذين قرأوا عن الكواكبي ، دون ان يقـرأوا له ، قد تعلموا ، ولا يزالون يتعلمون ، أن شهرة الرجل وعبقريته وكفاءته انما انجلت في كتابه « طبائع الاستبداد ومصـارع الاستعباد » ، بل ٠٠ الخ ٠ فقد نستطيع أن نقول ان عبقريته وكفاءته انجلت ، أى ظهـرت وبانت في هذا الكتاب أو في غيره ، ولكن هل يستطيع كاتب يعرف معنى الكلمات أن يقول ان شهرته انجلت في هذا الكتاب ؟ أم أنها ترتبت عليه ؟ ان هذا المثال لا يعني أن يؤخذ على أنه حالة جزئية يمكن الاغضاء عنها ، لأن موجة الحماسة التي تدفع بسفينة الكاتب تعميه عن الدقة وعن التحرى بل عن التفكير البسيط في معاني التعبيرات ٠

وبينما يتحدث الكواكبي (ص ١٤٠ ـ ١٤١) عن عرب الجزيرة منا ، ويقصد بالطبع عرب شبه الجزيرة العربية كما هو واضح كالشمس ، وكما سبق أن أشار قبل ذلك (ص ١٣٩) حين تحدث عن أهل جزيرة العرب ٠٠٠ وقد نشأ للدين فيهم وبلغتهم ـ نقول بينما المؤلف نفسه صاحب النص يقول هذا اذا بالطابع يقفز وقد أحس دافعا جارفا الى اثبات تعليق من تعليقاته « المبقرية العملاقة » ويقول بالنص : والاشارة هنا لعرب المشرق ، أى العرب العثمانيين يومئذ ٠ وان هـذا لأكثر من سذاجة ٠

وتظهر سذاجة المعلق وانفعاليته وافتقاره الى الروح النقدية بل الى مجرد الاتساق مع الذات ، في تعليق له على أحد نصوص ص ١٥٥ ، يقول فيه : « ليس حقا أن الهنود والمصريين والتونسيين قد نالوا ، الأمن على الأنفس والأموال والحرية في الآراء والأعمال ، لأن الكواكبي يعنى أنهم نالوا ذلك رغما عن أنوفهم بسبب احتلال الانجليز والفرنسيين ٠ ونلاحظ ما يلي :

١ ـ ان المعلق يعارض المؤلف كأنه هو وحده القادر على « الفهم الأعلى لمقاصد المؤلف » ٠

٢ ـ وحتى لو كان هناك « ارغام » في نيل الأمن والحرية ، فهل ينفي هذا وقوع واقعة الأمن والحرية ذاتها على ما كان المؤلف يريد أن يقول ؟

٣ ـ والم يكن الجدير بالتعليق هنـا هو الاشارة الى علاقة الكواكبي الحسنة مع أصحاب السلطة الشرعية (الخديو) والسلطة الفعلية (كرومر) في مصر في وقته ؟ أم أن هذا سيشوه على الطابع الصورة للبراقة العملاقة التي يريد تقديمها عن مؤلفه ولو كان فيها غض الطرف عن وقائع وحقائق ؟

٤ ـ أخيرا فقد سبق لنا أن أشرنا الى زعـم الطابع المعلق أن الكواكبي وجد في مصر المناخ الحر والجو الصحي (ص ٢٦) ، وها هو يناقض نفسه في هذا التعليق للامع وينفي نيل المصريين للحرية !

ومن السذاجة وعدم التدقيق عند الطابع ، الذى يتحدث في كل مناسـبة عن الاشتراكية والتقدمية والثورية ، أنه يقول في الهامش الثاني من ص ١٨٠ : وكانت روسـيا حينئذ ملـكية (قيصرية) اقطاعية رأسمالية ٠ فهل يمكن القول حقا ان روسيا في وقت الكواكبي كانت ذات نظام رأسمالي على نحو ماكانت انجلترا أو فرنسا ؟ بل كيف تجتمع صفة الاقطاعية مع صفة الرأسمالية؟ ومن تحف التعليقات الذكية قول الطـابع في هامش ٣ ص ٢٣٩ : « وفي قواعد المنطق الحديثة أن الحقائق نسبية غير مطلقة ٠٠ » وأننا لنشكره على تنبيهنا الى هذا الاكتشاف الذى عجز في عدم الأوائـل ولم يناقشـه مؤلفو الأدب في عصر الانهيار الأول في مصر القديمة ولا السفسطائيون عند اليونان ولا أفلاطون ولا أرسطو ، ولم يتنور بنوره الا الأواخر في زعمه ، ولكننا ننبه هنـا فحسب الى أن مسألة « الحقائق نسبية أو مطلقة » ليست من شأن المنطق ، لا الحديث ولا القديم ، بل من شأن نظرية المعرفة ٠

٨ ـ الادعائية

يستطيع القارىء المنتبه للطبعـات موضـع الفحص أن يرى في سهولة أن البطل الحقيقي فيها انما هو الطابع نفسه ، ولهذا فهو دائم التفخيم في ذاته ، دائم الاعلان عن الجهد الكبير والعناء والنصب الذى بذله في هذه الطبعـات ٠ وهو يسميها بطبيعة الحال تحقيقـات وتعليقـات ، ولا يبخل على نفسه باعلان الرضى والارتياح عما صنع ، وعن حسمه لهذا الأمر أو ذاك (راجـع كأمثلة على ذلك كله : « الأعمال الـكاملة لعبد الرحمن الكواكبي » ، ص ٩ ، ١١١ ، الأعمـال الكاملة للامام محمد عبده » ، الجـزء الأول ، ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ ، ٢٠٩ ، ٢٢٨ ، ٢٣٩ ، ٢٦٦ ، « الأعمال الـكاملة لقاسم أمين » ، ص ١٤ ٠ والطابع يجهل في هذا الموضع الأخير أن ما يزعم أنه أول من قام به ، وهو ادراج كتاب «المصريون» في اطار تطور قاسم أمين الفكرى ، فعله من قبله أحمد خاكي والدكتور ماهر حسن فهمي ٠

٩ ـ اقحام الذات

وقد سبق أن أشرنا الى حالات لهذه النقيصة • ونقتصر هنا على أمر واحد ولكنه أساسى • ذلك أن الطابع يدخل على النص أشياء لا صلة لها به ، ولكن الطابع نفسه يريد اثباتها لغرض أو آخر • فحينما يقول الكواكبى : « دخل الفرنساويون الجزائر منذ سبعين عاما » ، فانه يحق للمعلق أن يضيف تعليقا : « أى فى سنة ١٨٣٠ • والكواكبى يكتب هذا فى سنة ١٩٠٠ » ولكن ما دخل ذكر انتصار الثورة الجزائرية عام ١٩٦٢ بعد استشهاد أكثر من مليون من الشهداء (ص ٤١٩)لقد اخترنا هنا مثلا حسنا بعض الشيء على اقحام اهتمامات الذات عند الطابع ، ولكن الواقعة ذاتها هى المدانة : فلا ينبغى للناشر أن يقحم اهتماماته الشخصية على النص • ونذكر مثلا آخر ولكنه أشنع (نفس الكتاب ، ص ١٠) • فالطابع يريد بأى شكل من الاشكال أن يسقط على آراء المؤلف شيئا يهتم به هو شخصيا ، وهو القول بالاشتراكية • وسوف يتبين القارىء المتنبه لكتابات الكواكبى أن كلمة « الاشتراكية » لا تأتى على قلمه على الاطلاق الا كصفة وبمعناها اللغوى المحدود ، وليس بالمعنى الذى أخذته فى الفكر الاقتصادى الغربى • ولهذا ينهار كل البناء الكاذب الذى حاول الطابع تشييده حول اشتراكية الكواكبى المزعومة • ولكن رغبته فى اثبات الاشتراكية للكواكبى تواكبها رغبة فى الاعلاء منها ورغبة فى تسفيه الآراء الاشتراكية فى الغرب فى المرحلة السابقة على ماركس • فيقول الطابع : والذين قرءوا عن الاشتراكية الخيالية قبل عصر ازدهار الاشتراكية العلمية وشهدوا اهتمام المفكرين الاشتراكيين العلميين لهذه الاشتراكية الخيالية ، أفكارها وروادها ، رغم هزالها وضحالة أفكارها ، بل وسذاجتها فى كثير من الاحيان ، سيدهشون لغياب آراء الكواكبى عن أن تتصدر أى حديث عن الاشتراكية أو العروبة أو غيرهما من القضايا التى نقدمها اليوم الى أمتنا • فهل يمكن أن نثق فى فهم من يقول مثل هذا الكلام وفى أحكامه ؟

١٠ ـ عدم خدمة النص الا بتوافه

وهذه هى قمة النقائص ، ولكنها نتيجة طبيعية للنقائض والأخطاء السابقة . فمن لا يعرف المقصود من نشر النصوص ولا واجبات الناشر ولا حدوده ، ومن يهتم بذاته وليس بالمؤلف وبالنص أولا وأخيرا ، لن يستطيع أن يخدم النص الا بتوافه • وليس على القارىء الا أن ينظر فى تعليقات الطابع فى شتى طبعاته ليجد أن كثرة منها هى محض اثبات لأرقام الآيات القرانية (كل تعليقات تحرير المرأة « لقاسم أمين لا تزيد على ستة وستين ، منها اثنان وثلاثون لأرقام الآيات) ، وكثرة أخرى مما يهم الطابع شخصيا ولا يفيد النص ، وبعضها تعريف بشخصيات استقى من أسهل المراجع ، أما ما يعين على فهم النص ومقاصد مؤلفه فانك لن تجد له أثرا أو يكاد • فانظر مثلا الى نص من أهم نصوص الشيخ محمد عبده التاريخية ، وهو خطابه من بيروت الى جمال الدين الافغانى فى عام ١٨٨٣ (الأعمال الكاملة للامام ، الجزء الأول ، ص ٥٧٥ ـ ٥٧٨) ، تجد أن الطابع يعلق عليه فى هوامش عشرة لا تزيد ، وأكثرها لا أهمية له ، وأطولها عن معز الدولة البويهى ! وهو لا يذكر شيئا عن النص الأصلى لذلك الخطاب الذى نشر كاملا لأول مرة فى طهران سنة ١٩٦٣ ضمن مجموعة خطيرة من الوثائق الخاصة بجمال الدين الأفغانى • ويعلم من لهم معرفة حقيقية بفكر الشيخ محمد عبده وبالافغانى على السواء أن التعليق على هذا الخطاب يمكن أن يستغرق أضعاف أضعاف حجمه ، لأنه لا يتناول وحسب نوع علاقة محمد عبده بالافغانى ، بل كذلك بعض ظروف الحركة العرابية ومآل بعض أتباع الأفغانى بعد نفيه • ولو كان الطابع باحثا علميا على الوجه الصحيح لكان قد وصلت اليه (عام ١٩٧٢) أخبار أربعة مؤلفات على الأقل نشرت ما بين ١٩٦٦ و ١٩٦٩ أهمها كتاب المستشرق فى لندن أحدث رجة كبيرة فى الأوساط العلمية واتهم فيه كلا من الافغانى ومحمد عبده بالخروج على الدين ، ولرأى أنه يعتمد أكبر اعتماد على هذا الخطاب الذى نشره رشيد رضا ناقصا ونقله عنه الطابع بينما نشر كاملا عن مخطوطه الأصلى فى مجموعة الوثائق المشار اليها • ولكن الطابع لا يعلم شيئا عن وجود هذه الدراسات ولا عن مجموعة الوثائق وكيف أنها تحوى خطابا آخر مهما كتبه تابع آخر للأفغانى هو ابراهيم اللقانى من بيروت أيضا ويشير اليه محمد عبده فى خطابه ذاك •

وليت الطابع اقتصر على التقاعس عن خدمة النص فى عمله ، ولكنه مد يده لتشويه بعض النصوص أيضا ، تحت ستار « منهج التحقيق العلمى » (المزعوم) • ولنضرب مثلا أو مثلين • فها هو (نفس المرجع ، ص ٢٤٥ ـ ٢٦٢) يريد نزع فصول من كتاب « تحرير المرأة » لقاسم أمين ويريد أن يجبر قاسم أمين ومحمد عبده مما على

نفى نسبتها الى الاول واثباتها للثانى ، ليخرج هو بطل التحقيق العلمى المزعوم الذى يعيد «الحق» الى نصابه . ومرة أخرى ، وبدون الدخول فى صلب الموضوع ، لمناقشة أدلة الطابع وهى تعسفية ، فاننا نقول ان « تحرير المرأة » نشر عام ١٨٩٩ فى حياة محمد عبده ، ولا نعرف أنه احتج وقال ان هذه الفصول لى ! فهل سنكذب محمد عبده وقاسم أمين معا ونصدق الطابع ؟ ثم انظر الى ما فعله كتاب « كلمات لقاسم بك أمين » (الاعمال الكاملة لقاسم أمين ، الجزء الأول ص ١٣٥ – ١٨٦) ، فقد غير من ترتيب نشرته الأصلية التى قام بها صديق مقرب لقاسم أمين هو أحمد لطفى السيد ، منذ عام ١٩٠٨ ، دون أن يذكر الطابع تبريرا واحدا (راجع ص ١٢٨) لهذا التغيير فى الترتيب . ولم يكتف الطابع بهذا بل أعطى عناوين فرعية من عنده لكلمات قاسم أمين ، وهو مايساوى خنق أنفاس النص والوصاية على مقاصد المؤلف وتشويهها وحرمان القارىء من حرية الفهم (راجع مثلا ص ١٦٥ الكلمة التى عنوانها الطابع بكلمة يحبها كثيرا وهى العبقرية) ومرة أخرى ننبه الى ان الناشر لا ينبغى أن يتدخل فى النص بالتعديل أو التغيير أو التشويه ، وأنه ان فعل هذا جار على النص ولم يعد خادما مخلصا شفافا له .

● – كلمة أخيرة

نرجو أن يكون قد اتضح مما أوردناه من شواهد نصية ، وهى أمثلة قليلة وحسب ، أن تلك « الأعمال الكاملة » لا تستوفى شروط البحث العلمى ولا تحترم أبسط قواعد نشر النصوص ولا تؤدى الغاية الحقة من النشر وهى خدمة النص ولذا كنا ركزنا النظر على ما صدر فى تلك المجموعة عن عبد الرحمن الكواكبى ومحمد عبده بوجه خاص ، ولو أردنا فحصها جميعا لاستغرق ذلك صفحات أطول ولأرهق القارىء من تكرار ذكر الأخطاء التى لا تقع فيها فى العادة طالب متوسط القدرة نقول لذا كنا ركزنا النظر على بعض أجزاء تلك المجموعة ، فان ملاحظاتنا تنطبق على كل ما صدر منها غير ذلك (رفاعه الطهطاوى وجمال الدين الأفغانى وقاسم أمين) ، لان مصدر الخطأ واحد . ولهذا فاننا ندعو الباحثين الى أن يرجعوا الى الطبعات الأصلية السابقة لكتابات المؤلفين الخمسة الذين وقعت مؤلفاتهم تحت يد متعسفة غير قادرة وغير أمينة . كما ندعو القادرين الأمناء من المهتمين بتراث الفكر المصرى الحديث الى أن يقدموا على نشر صفحاته ، لأنه لم ينشر بعد نشرا علميا حقيقيا الا فى حالات معدودة نادرة . كما أننا ندعو الى انشاء مركز لدراسات الفكر المصرى الحديث ، ينظم جمع مخطوطاته ووثائقه ونشر تراثه وتقديم دراسات متكاملة وشاملة عنه ، ويشترك فى نشاطه باحثون من مختلف التخصصات المتصلة بميدانه ، فذلك أولى أن يحقق فعالية ذلك التراث الحديث .

●●●

●● فى العدد القادم

– شكرى عياد . موقف من البنيوية .

– لوسيان جولدمان . سوسيولوجيا الأدب .

– عز الدين اسماعيل . مناهج النقد بين المعيارية والوصفية .

فصول

والمكان . فالمجتمع البدوى قبل الاسلام يختلف عن المجتمع الاسلامي ذلك الاختلاف الذى تولدت عنه قيم معينة متباينة ، سببها الحقيقي هو عدم التوازن بين العادة والمعتقد فى كل حقبة على حدة لذا فقد درس الكتاب الاسلام على أنه حضارة وليس بوصفه دينا فحسب . فهو كما قدم لنا فصولا حول الفلسفة والتصوف وعلم الكلام وحول الفقه الاسلامي ، قدم أيضا فصولا كثيرة تتناول مظاهر التاريخ السياسي والاقتصادى والثقافى الاسلامى ، والفن والعمارة والطب والعلوم الموسيقية الاسلامية .

انما الأمر الذى يجب التنويه به هو اقتصار الكتاب على الاسلام السنى فقط ، كما اقتصر على حقبة تشتمل العصور الوسطى من التاريخ الاسلامى ، الا ما ندر فى بعض الفصول ، وعلى الخصوص الفصل الأول الذى يتحدث فى موضوع « الصورة الغربية والدراسات الغربية الاسلامية » والذى لا ينطبق عليه ـ بحسب طبيعة الاشياء ـ التحديد الزمنى الذى يقوم عليه الكتاب .

● أقسام الكتاب

القسم الأول : يشتمل هذا القسم كما سبق أن ذكرنا على خمسة فصول : صورة الاسلام عند الغرب مبتدئا بالعصور الوسطى وما انتشر خلالها من أساطير مشوهة ومهينة للعرب والمسلمين على أنهم شعب بدوى عرف بالسلب والنهب ، علاوة على أنه غير مسيحى ، ثم ما تلا ذلك فى القرن الحادى عشر بعد انقضاء الحروب المحلية فى أوربا وتكوين الوحدة الايديولوجية فى العالم المسيحى لمواجهة العدو المشترك وهو العالم الاسلامى الذى اتسعت رقعته وازدادت قوته . وبالرغم من هذا التقدم والتطور الذى أحرزه المسلمون فانهم ظلوا فى نظر المتزمتين أمثال آدم بيسد المعروف بالمبجل (وهو راهب انجليزى موسوعى المعرفة ت ٧٣٥م) والذى ساهم « البدو الشرقيون Les Sarrazins وهم الوباء الموجع الذى خرب مملكة بلاد الغال » .

ثم يأتى دور الحروب الصليبية وما حدث فيها من انتصار للمسلمين عسكريا وخلقيا . ففى الأوقات التى كان يتوقف القتال فيها فى حصار عكا (١١٨٩ ـ ١١٩١) كانت القوى المتحاربة ملتزمة بقيم الحرب وفروسية الفرسان ، بل ظهرت فى تلك الحقبة وبعدها حكايات خيالية حول صلاح الدين ومجده ، ووصل الأمر الى حد انه فى القرن الرابع عشر ظهرت قصيدة طويلة اصطلح على تسميتها : « صلاح الدين » .

وعلى هذا فقد طرأ تغير تدريجى على الصورة « الوحشية للعدو الشيطانى » ليبرز بدلا منها مفهوم أدق ومغاير لدى بعض الأوساط . الى أن يجىء القرن الخامس عشر فيكون بداية التعايش السلمى والتقارب بين أوربا والقيادة الاسلامية الجديدة التى تزعمها الاتراك ، وتبدأ بعدة مرحلة موضوعية لدراسة الشرق الاسلامى ... فالاستشراق . الى أن يأتى القرن التاسع عشر بنزعاته واتجاهاته النفعية الامبريالية حينا ، والرومانسية حينا ، والعلمية المتخصصة حينا آخر .

والفصل الثانى يتحدث عن الاسلام فى عالم البحر المتوسط . وهدف هذا الفصل ـ الذى بدأه مؤلفه « فرانشيسكو غابرييلى » بمغالطة وبأحكام خاطئة حول منطقة ظهور الاسلام من حيث وصفها بالتخلف ، ثم بجعله الاسلام « ظاهرة محلية » تتحول الى « دين كونى » ، لم يفت المترجم التعليق عليها وارجاع سببها الى روح التعصب المسيحى ـ دراسة أثر الحضارة الاسلامية وتراثها فى العالم الغربى المطل على البحر المتوسط الذى قدر لبعض بلدانه أن تصبح أراضى اسلامية دائمة ، كما قدر لبعضها الآخر ـ وان لم يصبح ضمن البلاد الاسلامية ـ أن يتعرض بحكم الجوار الى التأثر بالحضارة الاسلامية ، وهذه البلدان هى شبه جزيرة أيبيريا وصقلية وكريت وقسم كبير من أراضى البلقان واليونان ، وذلك بحكم اتصالها الوثيق بالاسلام . أما البلاد التى تأثرت ولم تكن تحت السيطرة فهى فرنسا وشبه جزيرة ايطاليا وأوربا الوسطى Mitteleuropa وكل البلقان .

ويقسم المؤلف اتصالات الفتح الاسلامية لتلك البلدان الاوربية وما نتج عنه الى حقبتين ، أولاهما تتعلق بالاسلام فى أصوله العرقية العربية ، التى تخللها عنصر بربرى ، وهى تغطى العصور الوسطى . أما الثانية فهى تتعلق بأوربا الشرقية والاسلام فيها هو اسلام الأتراك ، وزمنها واقع ضمن العصور الحديثة . وقد قدمت الحضارة العربية فى الحقبة الأولى أخصب ثمار تراثها الثقافى الذى كان له بالغ الأثر فى الغرب فى المستقبل . ومهما قال المؤلف من ان الثقافة الاسلامية هى مجرد تمثل للثقافات الشرقية السابقة لها ولعناصر من الثقافة الهلينية ، فهذا لا يقلل من أصالتها وشخصيتها وقدرتها الهاضمة الواعية ، بل يلقى الاتهام فى وجه من يبخس الحقيقة حقها . أما الحقبة الثانية فقد كان تراثها أفقر وأقل ، على الرغم من انه دام عدة قرون .

أما الفصل الثالث ، الذى لا يدخل فى حدود تراث الاسلام ، فيتعلق بالحدود القصوى للاسلام فى أفريقيا وآسيا ، خصوصا اتجاهات توسعه أو انكماشه فى أفريقيا وآسيا ، متناولا من خلاله آسيا الوسطى والهند واندونيسيا .

وقد ذكرت آنفا أن مسلما واحدا فقط هو الذى شارك فى هذا الكتاب ، وهو « عزيز أحمد » ، صاحب الجزء المتحدث عن الهند فى هذا الفصل ، الذى يقول فيه : « ففى الهند وجد الاسلام نفسه وجها لوجه مع دين من أقدم الأديان ، وحضارة من أقدم الحضارات فى العالم هى الهندوسية .

وهناك أقام الاسلام لنفسه الامبراطوريات العظيمة فى شبه القارة ، وحفظ التراث الاسلامى الحنيف ، كما فعل فى مصر وشمال افريقيا حين اجتاح المغول الأقاليم الداخلية للاسلام ٠٠٠٠ »

٠٠ ويختتم القسم الأول بفصلين عن السياسة والحرب تأليف المستشرق « برنارد لويس » . « التطورات الاقتصادية » تأليف M.A. Cook فى الفصل المتعلق بالسياسة يتحدث ، بمفهوم خاطىء للدين الاسلامى ، خالطا بينه وبين المفهوم المسيحى للعقيدة والحكم · ثم يقارن بين الأجيال الأولى للمسلمين ومحنة الاضطهاد الذى عانوه فى سبيل نشر العقيدة ، وبين الاضطهاد الذى لاقاه المسيحيون الأوائل ، والذى استمر أكثر من قرنين من الزمان ، حتى جاء الامبراطور قسطنطين سنة ٣١٢ م وشرع قبول الدين المسيحى ضمن أديان الدولة الرومانية · وليس ثمة تلاق أو وجه للمقارنة بين الرسول صلى الله عليه وسلم وبين قسطنطين · ثم يستمر فى شرح نظام الخلافة والشورى وعصر الامبراطوريات الاسلامية ، ومناقشة المذهب الشيعى ومذهب أهل السنة ووجهات نظرهم حول الخليفة ، دون أن ينسى دور الخوارج ، ويطوف فى أرجاء العالم الاسلامى من الجزيرة الى شمال أفريقيا فبلاد الاندلس · ويختم حديثه بالغاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية سنة ١٩٢٤ حيث لم تبق بأوربا الا بعض التأثيرات الاقتصادية والثقافية الاسلامية ، وحيث اختفت التأثيرات السياسية والعسكرية كلية · أما الفصل المتعلق بالتطورات الاقتصادية فهو مقصور على وصف التراث الاسلامى الزراعى ووصف للتجارة بين البلاد الاسلامية فى البحر المتوسط والعالم المسيحى اللاتينى فى العصور الوسطى ، دون التنويه بالدور الاسلامى فى الصناعة ·

القسم الثانى

ويقع القسم الثانى فى ثلاثة فصول ، تبدأ بالفصل السادس ، وهو عن الفن والعمارة ، ويضم ثلاثة أبحاث : أولها عن العمارة ، والثانى عن الفنون الزخرفية والتصوير · وشخصيتها ومجالها ،والثالث عن أثر فنون الزخرفة والتصوير عند المسلمين على الفنون الاوربية · أما الفصل السابع فهو عن الأدب ، ثم يأتى الفصل الثامن وهو الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ·

يناقش المؤلف أوليج جرابار الطرز المعمارية ونشأتها ، وتأثرها وتأثيرها ، ويقرر أن هذا التأثير حتى عصر النهضة كان بطيئا ، حيث ان فن العمارة فن مرتبط بالبيئة · وقبل أن يخترع الناس التصوير ، ولتوافر سبل المواصلات ، كان تأثير الفن المعمارى لا يلمح الا بقدر ضئيل ·

أما من ناحية تأثير الفن المعمارى القديم فى الفن الذى يليه فهو يتجلى فى صور مختلفة · ويستمر فى حديثه عن العمارة الاسلامية وانتقالها عبر العصور (عصور الاتصال والفتح) الى الدول التى دخلت تحت السيطرة الاسلامية ، فى المآذن والمساجد ، والقصور التى تعد من العمارة الدنيوية ومن المعروف عن المسلمين الأوائل العزوف عن الدنيا ومتاعها ، ومن ثم لم يكن هناك طراز عربى مبكر يمكن اتباعه أو القياس عليه · أما فى عصور الاسلام المتأخرة فالأمر يختلف · وعلى ذلك فان العمارة الدنيوية قد قدمت الى هذا الفن تراثا مختلفا وباقيا ومؤثرا ، بخلاف العمارة الدنيوية فى صدر الاسلام الأول · ثم يذكر المؤلف قصور الاسلام المشهورة كما فى بغداد ويصفها ٠٠ وقصر الحمراء وما فيه من زخارف · ومن فن العمارة ننتقل مع الكتاب الى الفنون الزخرفية فنون التصوير ونشأتها وتطورها فى شتى البلاد الاسلامية ـ تركيا ومصر والأندلس وايران ٠٠٠ الخ ٠٠ شاملة لصناعة الفخار والمعادن والسجاد، والزجاج النقى ، والكتابة على النحاس ٠٠ ومما لا شك فيه أن هذه الفنون من تصوير وزخرفة كان لها أثر كبير على الفنون الأوربية · وسبب ذلك هو اعجاب الشعوب فى الغرب بفنون البلاد الاسلامية ، ومحاولتهم نقل هذا التراث الحضارى الثرى · ولم يقتصر التأثير على البلاد المفتوحة فقط ، اذ أن الالتقاء الاسلامى الأوربى لم يقتصر على الفتح والاستيطان ، فهناك أيضا التجارة ،كما أن هناك التعايش السلمى الموضوعى ، سيما فى زمن الخلافة العثمانية ·

وفى الفصل المتعلق بالأدب يحدثنا المؤلف فيتناول بالحديث والدراسة ـ أول ما يتناول ـ انتشار صناعة الورق بوصفه مادة للكتابة ، كانت متوافرة منذ القرن الثانى الهجرى ، وما أدى ذلك الى نمو النتاج الأدبى فى العالم الاسلامى بشكل كبير · ثم يبدأ فى ماهية الأدب من وجهة نظر ابن النديم، منتقلا الى دراسة اللغة، ثم الموضوعات الأدبية شعرا ونثرا ، وأهم الكتاب العرب فى الأدب والتاريخ مثل الجاحظ (١٥٩ ـ ٢٥٥ هـ / ٧٧٦ ـ ٨٦٩ م) وابن خلدون (٧٣٢ ـ ٨٠٨ هـ / ١٣٣٢ ـ ١٤٠٦ م) وحين يناقش المسرح وأدبه يقول : « بأنه لم يمارس فى عالم الاسلام فى العصور الوسطى · وعوضا عنه ظهر ٠٠٠ ما يمكن أن يعد ، بمعنى ما ، بديلا عنه ، وهو أدب المقامات، وبعد هذا العرض يبدأ فى الحديث عن الأثر والتأثر بأسلوب دقيق شائق ، من خلال الملاقات الثقافية بين الشرق والغرب ·

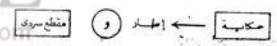
أما الفصل الثامن ، الخاص بالفلسفة وعلم الكلام والتصوف ، فهو وان كان مؤلفوه قد بذلوا فى اخراجه جهدا كبيرا وضحت فيه ثقافاتهم ، جاء قاصرا · ولعل مرجع ذلك الى عدم قدرتهم ـ دينيا ـ على استيعاب النصوص الاسلامية (القرآن ـ السنة) استيعاب المؤمن المدرك لظاهر الكلمات وباطنها ·

يبدأ البحث بتمهيد طريف حول تكوين الديانة من وحى Revelation ومن تفسير لذلك الوحى

مرتبطة بتحديد كينونة العناصر المورفولوجية (= الصرفية) • أما الخطوة الثانية فتتمثل فى تأسيس علاقات نحوية تربط العناصر الصرفية بعضها بالبعض الآخر ، وذلك هو ما قدمه واحد من أبحاث العدد الأخير من مجلة « بويطيقا » ، وهو بحث اشترك فى تأليفه باحثتان هما نانسى جونسون وجين ماندلر بعنوان « حكاية بنيتين : أشكال عميقة وأشكال سطحية » ، ويدل العنوان على منهج الباحثتين فهو يشير الى مفهوم البنية العميقة والبنية السطحية عند تشومسكى ، ومن الطريف أن نلاحظ الايماء الذى يحمله عنوان البحث الى رواية تشارلز ديكنز المشهورة «حكاية مدينتين» ، وهو ايماء دال لأنه يرتبط بحكاية أخرى عن مستويين لبنية الحكاية ، أو ـ بلغة أدق ـ عن حكاية البنيتين اللتين تنطوى عليهما الحكاية الشعبية • ولن نتمكن ، فى هذه العجالة ، من تلخيص كل نتائج هذا البحث ، ولذلك سنقتصر على عرض منهجه ، بأقصى ما نستطيع من الوضوح رغم الصعوبة البالغة لذلك •

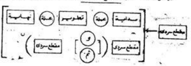
لقد نشرت الباحثتان بحثا سابقا عام ١٩٧٧ اقترحتا فيه ثمانية مصطلحات تستوعب ، احصاء ، العناصر الصرفية الأساسية (المورفولوجية) فى تكوين الحكايات الشعبية ، وتوجد هذه المصطلحات فى العمود الأيمن من الجدول رقم (١) • ويحيط بكل مصطلح منها ، ويمثل عنصرا من العناصر، مستطيل يميزها عن بقية العناصر ذات المستوى الأدنى من الحكاية ، فيكشف المستطيل عن القدرة التوليدية للعنصر • وتجد الى اليسار من كل عنصر من هذه العناصر سهما يدل على عملية اعادة الكتابة التى هى فى هذه الحالة عملية توليدية •

ان الجدول (١) على هذا النحو مجموعة من قواعد اعادة الكتابة (= اجرومية) • ومن الممكن ان نلاحظ أن هذه القواعد هى بمثابة تعريفات للعناصر ، كما أنها تشبه قواعد تشومسكى لاعادة كتابة عناصر الجمل • والعنصر الأكبر فى هذا الجدول هو الحكاية ويمكن اعادة كتابته على النحو التالى :

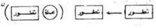


ولما كان « الاطار » عنصرا أقل مستوى من العناصر الأساسية ، لا يجوز اعادة كتابته ، لم نرسم حوله مستطيلا • أما حرف الواو فانه يدل على العلاقة النحوية بين الجزئين • ومن الممكن أن نلاحظ أن العلاقات النحوية الموجودة فى جدول العلاقات التوليدية : اما علاقات عطف (و أو ثم) واما علاقات تعليل (علة)

ويمكن اعادة كتابة المقطع السردى بواحدة من الطريقتين التاليتين :



ان المعقوفين ( ) يدلان على ضرورة الاختيار عند وجود احتمالين أو أكثر أما الطريقة الثانية لكتابة هذا العنصر فهى توله سلسلة مقاطع سردية أصغر حجما ، تكون علاقاتها المترابطة علاقات التزامن (الواو داخل الدائرة) أو علاقات التعاقب (ثم داخل الدائرة) • ويمثل حرف النون المكتوب على أعلى يسار القوس الأيسر) العدد المتكرر بين القوسين ، فاذا كانت ن = ٤ ، مثلا ، فان سلسلة المقاطع تصبح خمسة ، أى (مقطع + ٤ مقاطع) • ونجد مثل هذا التكرار فى الطريقة الثالثة لاعادة كتابة التطور الحدث على هذا النحو :



ومن الممكن أن نلاحظ أن كل تطور ، فى هذه الحالة ، يؤدى الى التطور الذى يليه ، على عكس علاقة التزامن والتعاقب • والمثل على ذلك سلسلة من المحاولات المتكررة ، تسعى الى الوصول الى هدف معين ، فيفشل أغلبها ، حتى تأتى المحاولة الأخيرة بالنجاح أو الاستسلام للفشل •

أما البداية فى الحكاية فيمكن اعادة كتابتها على أنها « أول حدث » أومقطع سردى • وهنا نلاحظ نوعا من التضمن embedding ، اذ يشترك هذا العنصر مع كل من النتيجة والنهاية فى الندرة على تضمن المقاطع السردية •

ومن الممكن أن نتأمل ، الآن ، جزءا من حكاية شعبية حللتها الباحثتان لتوضح كيفية تطبيق القواعد التوليدية • لقد قسمت الباحثتان الحكاية المختارةالى تسعة عشر قسما ، لن نتعرض منها الا لثمانية أقسام فحسب (١٠ ـ ١٧) •

وأبطال هذه الحكاية اثنان : ديك ودجاجة • وكان كلاهما يتناول الطعام يوما ، فغص الديك بحبة انحشرت فى حلقه • وحاولت زوجته الدجاجة مساعدته ، فخبطت ظهره ، أولا ، ثم ضربته ، ولكن هيهات • عندئذ خطر على بال الدجاجة أن تحضر لزوجها الديك شربة ماء • أما محاولاتها فى الحصول على الماء فانها تشكل موضوع الجزء الذى نتأمله الآن ، وتترتب أحداثه على هذا النحو :

١٠ ـ جرت الدجاجة الى النهر وطلبت منه شربة ماء

١١ ـ قال النهر : اعطيك الماء لو جئت الى بورقة من شجرة الليمون

١٢ ـ فجرت الدجاجة الى شجرة الليمون وسألتها ورقة من اغصانها

١٣ ـ فقالت شجرة الليمون : اعطيك الورقة لو جئت الى بخيط من الحالبة •

١٤ ـ فجرت الدجاجة الى الحالبة وطلبت منها خيطا

١٥ ـ اعطت الحالبة الخيط للدجاجة •

١٦ ـ اعطت الدجاجة الخيط لشجرة الليمون التى اعطتها ، بدورها ، ورقة من اغصانها •

١٧ ـ اعطت الدجاجة الورقة الى النهر فاعطاها شربة الماء •

تأمل ، الآن ، الجدول رقم (٢) الذى يمثل ترجمة رسم كاتبتى البحث للبنية العميقة لهذا الجزء من الحكاية • ان هذا الرسم « تولد » بتطبيق القواعد التوليدية المذكورة فى الجدول رقم (١) تبعا لأحداث الحكاية • أما الأرقام الواردة فى الجدول رقم (٢) الموصولة بخط متقطع فهى تشير الى أقسام الحكاية التى ذكرناها • ويبين هذا الجدول البنيتين اللتين يتناولهما البحث الذى نعرضه ، وأعنى البنية السطحية والبنية العميقة ، حسب نظرية تشومسكى • ان الخط المتقطع يمثل البنية السطحية ـ أى سلسلة الأحداث التى وردت فى الحكاية • أما البنية العميقة ، فتمثل كل العناصر الواردة فى الجدول • وواضح أن البنية العميقة توفر لكل عنصر من عناصر البنية السطحية سياقا يحدد علاقاته بغيره من عناصر هذه البنية •

وترى الباحثتان أن هذا الجزء الذى توقفنا عنده من الحكاية يشكل المقطع الثالث والرابع منها ، والصلة بينهما صلة التضمن ، التى تجعل الرابع متضمنا فى الثالث ، كما تجعل الثالث متضمنا فى الثانى المتضمن بدوره فى المقطع الأول الذى هو أكبر مقاطع الحكاية حجما • وتقول الباحثتان توضيحا لهذه العملية : « ان آخر حدث لكل مقطع سردى مضمن عنه نتيجة تعد نتيجة مؤجلة أو مرجأة للمحاولة فى المقطع السردى السابق عليه مباشرة والذى توقف سرده • ولذلك نرى أن القسم السادس عشر »

فى الجزء الذى ذكرناه من الحكاية ، وهو القسم الخاص بتقديم الخيط الى الشجرة والحصول على ورقتها ، هو بمثابة نتيجة مؤجلة للقسم الثانى عشر الخاص بطلب الورقة .

ومن الجدير بالذكر ، فى هذا الصدد ، أن عملية تضمن المقاطع من أهم خصائص الحكايات العربية ، خصوصا « ألف ليلة وليلة » ، اذ أن حكاية شهر زاد هى الحكاية المؤطرة لسائر حكايات الليالى التى يتضمن الكثير منها مقاطع سردية مضمنة .

واذا عدنا ، بعد هذا الاستطراد ، الى ما نحن فيه ، لم نجد أثرا لعنصر رد الفعل المعقد فى البنية السطحية للجزء الذى عرضنا له من الحكاية . (انظر «د» و «ى» فى الجدول رقم ٢ حيث نجد معقوفين ( ) دالين على حذف العنصر) ولا يمكن اعادة كتابة هذا العنصر الا بطريقة واحدة : « رد فعل بسيط علة حذف » . وتعرف الباحثتان « رد الفعل البسيط » بأنه « انفعال البطل ، او الأفكار التى أدت اليها البداية » باعتبارها عنصرا يسبق ، بالضرورة ، أى تطور أو مجموعة من التطورات المسلسلة حسب قاعدة اعادة كتابة المقطع السردى . ويجوز حذف هذا العنصر - أى رد الفعل المعقد - اذا كان انفعال البطل فى موقع من القص مفهوما من السياق ، دون ضرورة لتحديده . وعملية حذف هذا العنصر هى احدى القواعد التحويلية أى قواعد حذف العناصر أو تقديمها ، أو تأخيرها

ونلاحظ ، فى ختام عرضنا لهذا البحث ، أن النظرية التى يقوم عليها تسعى الى تفهم كيفية استيعاب العقل البشرى للحكاية ، وكأنها عملية لا يمكن اثباتها الا بواسطة تجارب معملية ، وأهم من ذلك أن البحث كله يقوم على التسليم بصحة نظرية تشومسكى عن العقل الانسانى ، صحيح أن هناك مجموعة من اللغويين ، لهم وزنهم ، يخالفون تشومسكى ، ولا يرون أن العقل الانسانى يعمل بالطريقة التى يتصورها . ولكن بغض النظر عن مدى سلامة نظرية تشومسكى فان مثل هذه الأبحاث التى تحاول تطبيقها تغنى النقد الأدبى ، وذلك بما تقدمه لنا من توضيح للعلاقات القائمة بين عناصر الحكايات .

ومهما يكن من أمر ، فان البحث السابق يقدم لنا نموذجا لما يحدث فى الدراسات الأدبية كلون من التطبيق لنظرية تشومسكى . ولكن هناك لونا آخر من التطبيقات يتخذ مجرى مغايرا ، لكنه يصب فى تيار المدرسة البنيوية التى تعددت روافدها تعددا ملحوظا . وأعنى بهذا اللون جهود الناقد البنيوى الفرنسى ، رولان بارت ، ومحاولة تطبيق منهجه فى قراءة النص الأدبى . والبحث الثانى الذى أعرض له كتبته الدكتورة روث جروس ، بعنوان « نص ثرى/نص فقير : التباس كفكاوى » . وهو بحث يبدأ من مسألة الشفرات الخمس التى أصلها رولان بارت فى كتابه الشهير S/Z .وقد نشر هذا البحث فى العدد الأخير من مجلة منشورات الجمعية اللغوية الحديثة

أما كتاب بارت ، ويعد من أهم منجزات النقد الأدبى فى هذا القرن ، فهو تحليل بنيوى لاحدى قصص بلزاك . ويقوم التحليل كله على التسليم بتعدد مستويات النص الأدبى ، ذلك التعدد الذى لا يمكن كشفه الا بتأسيس خمس شفرات ، تعد بمثابة قنوات تصل ما بين خيوط النص ، فتصبح أدوات لتحليله . أما الشفرات الخمس فهى :

١ - شفرة الحدث

٢ - شفرة السيمة (بمعنى العلامة او الدلالة كمقابل) Semic Code

٣ - الشفرة الرمزية

٤ - الشفرة التاويلية

٥ - الشفرة الاشارية

وتقع الشفرات الثلاث الأولى ، من هذه الخمس ، داخل النص ، بخلاف الشفرتين التأويلية والاشارية اللتين تقعان خارج النص ، فترتبط التأويلية بالقدرة المنطقية للقارىء ، وترتبط الاشارية بمعارفه الثقافية أو تراثه . ان النص الكلاسيكى ، فيما يرى بارت ، هو النص الذى يشبع رغبة القارىء فى أن تعمل كل الشفرات فى بنيته .

لكن المفارقة الطريفة فى عمل «بارت» أنه قدم تحليلا لنص كلاسيكى يفترض سلفا قلة التعدد فى معانيه ، ومع ذلك فقد أثبت بارت أن تعدد المعانى أمر لا نهائى فى النص الأدبى ، وأن ما أسماه « التعدد القاهر » حيث لا تنتهى احتمالات التفسير ، ولا يتوقف الالتباس والغموض أمر يلازم كل نص أدبى ومع ذلك كله فان الوضوح النسبى لنص بلزاك يطرح السؤال عن امكانات التحليل ازاء نصوص لكتاب أكثر غموضا مثل كافكا . ومن المؤكد ان هذا السؤال كان مطروحا على الدكتورة « روث جروس » فى بحثها .

لقد واجهت نصا بالغ القصر ، يصل حجمه الى صفحة واحدة فحسب . وهو أقصوصة لكافكا بعنوان « التباس عادى » . ولقد اختارت الباحثة تطبيق منهج بارت لتكشف قدرته على تحليل نص بالغ الصغر ، يبدو فقيرا من حيث الظاهر ، بهيكله العارى ، الذى لا يكتمل تجسده وغناه الا فى عقل القارىء ، بطرائق عدة تحول فقر النص الى ثراء لافت . ويشير كافكا الى بطل أقصوصته بالحرفين « أ » و « ب » ويتجنب ذكر صفاتهما ، ولا يستخدم سوى افعال عادية جدا وفى هذا الصدد قال بارت : « كلما ازداد النص تعددا صغر ما كتب منه قبل قراءتى له » .

ان للشفرات الداخلية الثلاث (الحدث السيمة ، الرمزية) دورا فى نص كافكا . ولكنها تظل هيكلا عاريا أشبه بالنص نفسه . ولذلك يتوقع القارىء من الشفرتين الباقيتين - التأويلية والاشارية - أن تلعبا أدوارا أهم . كما أن استخدام حروف الأبجدية - « أ » و « ب » - لبطل الأقصوصة يومىء الى الجبر ، فيؤهب القارىء لممارسة حل مسألة من المسائل . وتقع هذه العملية فى مجال الشفرة التأويلية التى تنطوى على طرح لغز ومحاولة حله . ولكن هذا النص ، رغم أنه يقدم لغزا ، لا يطرح حلا يشبع التوقع الطفولى للقارىء فى الخاتمة . ويعنى ذلك ان ثمة أحجية دون حل تطرح علينا ، لكن حل الأحجية ، وبالتالى مفتاح النص ، لايتوافر فى قدراتنا المنطقية . ان مفتاح النص يكمن فى مجال آخر ، هو مجال الشفرة الاشارية ، تلك الشفرة التى تمتد الى كل ما كتب وقيل قبل النص ذاته ، أى الى تلك المعرفة العامة أو الحكمة الشعبية التى توجزها الحكم والأمثال .

وتذهب الدكتورة جروس الى أن للشفرة الاشارية ، فى النص ، صوتين ، يسيران جنبا الى جنب ، صوتا يعكس الخبرة المشتركة لجماعة لغوية ، وصوتا يمثل كل ما قد قرأه القارىء الفرد . أما الصوت الأول فهو صوت عام يرتبط بالجماعة وخبراتها وأما الصوت الثانى فهو صوت فردى يرتبط بقراءة كل فرد على حدة . وتحاول الباحثة ، أثناء تحليلها لأقصوصة كافكا ، التى تقسم شفرتها الاشارية الى قسمين ، أن تميز بين الصوتين ، فتضع كل الحكم والأمثال التى تستجيب الى النص فى عمود ، يمثل الصوت العام الذى يتصل بخبرة الجماعة اللغوية ، وتضع ، فى مقابله ، عمودا آخر يضم نصوصا من أدباء وفلاسفة ونقاد ، يمثل الصوت الفردى المتعلم ، لتكشف عن تقابل الصوتين اللذين تقوم عليهما الأقصوصة .

وتصل الكاتبة ، من خلال تحليلها ، للأقصوصة بصوتيها ، الى نتيجة مؤداها أن اللغة تلعب بكيانها المادى دور شخصية أساسية فى الأقصوصة وذلك من خلال :

(أ) لفت الانتباه الى الأبجدية ، عن طريق تسمية البطلين باول حرفين فيها - « أ » و « ب » .

(ب) عدم قدرة « ا » و « ب » على الالتقاء بسبب تصوراتهما المتباينة عن مفردة واحدة من مفردات المعجم ·

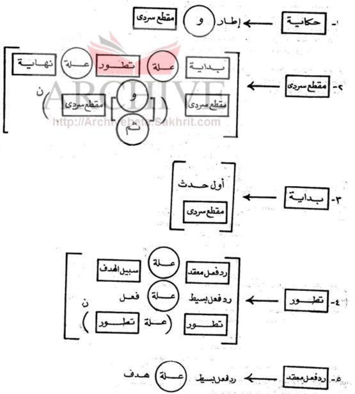
(ج) استخدام ازمنة مختلفة للفصل بين العالمين الزمانيين للبطلين ·

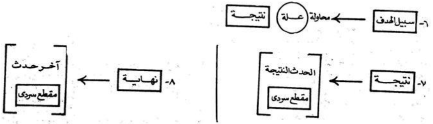
ان التلاعب اللفظى هو محور الأقصوصة كلها ، ويتجلى فى التورية التى تتمثل فى الكلمة الألمانية Gemeinplatz فتكشف عن عجز البطلين ، كفردين ، عن اللقاء رغم اشتراكهما فى حكمة عامة واحدة ·

ولا شك أن طرافة تحليل الدكتورة جروس لأقصوصة كافكا يلفت الانتباه الى الكشوف التى قدمتها المدرسة البنيوية فى تحليل النصوص الأدبية ، كما أنه يلفت الانتباه الى امكانية الاختلاف فى قراءة النص وتفسيره · لكن المؤكد أن النص الأدبى يفيد كثيرا من هذا الاختلاف ·

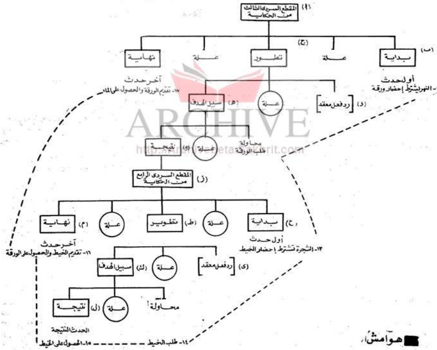
ان هيكله العارى ، فى حالات كثيرة ، يتحول الى بنية غنية ، ذات مستويات متعددة ، تتكشف عن عوالم لم نلتفت اليها من قبل · ولا أدل على ذلك مما حدث لقصيدة عادية لبودلير ، هى قصيدة «القطط» كتب عنها ياكوبصن وشتراوس ، عام ١٩٦٢ · مما دفع ميشيل ريفاتير · عام ١٩٦٦ الى كتابة تحليل بنيوى مضاد لنفس القصيدة · وها هو ياكوبصن يعود فى العدد الأخير من مجلة دياكرتكس Diacritics الأمريكية ، ليرد ، بعد كل هذه السنوات ، على تحليل ريفاتير · انها مناظرة مهمة حول قصيدة ، كانت مغمورة فصارت بارزة ، يلتقى ويفترق حولها مجموعة من أقطاب البنيوية ، فى جدل يحتاج الى مقال كامل · وأرجو أن تتاح لى الفرصة لتقديمه اليكم ·

جدول رقم (١)
قواعد (أجرومية) إعادة كتابة العناصر الأساسية





جدول رقم (٢)
البنية العميقة والبنية السطحية لمقطع الحكاية



هوامش

* Poetics, ed. Teun A. Van Dijk, Vol. 9 (1980).

● Johnson, Nancy S. and Mandler, Jean M., « A Tale of Two Structures : Underlying and Surface Forms in Stories, Poetics 9 (1980) : 51-86.

* Ruth Gross, « Rich Text/Poor Text : A Kofken Confusion, PMLA (Publications of the Modern Language Association) 95 (1980) 168-181.

* Roman Jakobson, « A Postscript to the Discussion on Grammar of Poetry, Diacritics, 10 (1980) : 22-35.

ب - عرض الدوريات الفرنسية

نظرية الإبداع الفنى

عرض لمضمون العدد الأخير من مجلة الإبداع الفنى

الدكتورة هدى وصفى

تشير كلمة Poetique او ما نسميه « نظرية الابداع الفنى » الى :

(ا) **كل نظرية ذاتية تنبع من داخل العمل الأدبى** ·

(ب) **تنسحب هذه التسمية ، ايضا ، على اختيارات كاتب من مجموعة الممكنات الأدبية (حسب الترتيب : التيمة ، التراكيب ، الأسلوب) فنقول مثلا نظرية الابداع عند هوجو** Hugo ·

(ج) **يقصد بالتسمية ، ايضا ، الأنظمة المعيارية الخاصة بمدرسة أدبية بعينها ، اى مجموعة القوانين العملية اللازمة فى الاستعمال** ·

ولكن ما نتعرض له ، فى هـــذا المجال ، هو التعريف الأول · ولذلك نستطيع القول ان نظرية الابداع هدفهـا ارساء أسس تسمح بفهم وحـدة الأعمال الأدبية وتنوعها ، أو فهم ما اصطلح على تعريفه بالتدرجات المنهجية Categories · وبوسعنا ان نجد هذه التدرجات فى العمل الفنى الفردى الذى هو مثال فحسب وليس هدفا نهائيا · ان على « نظرية الابـداع » أن تشيد نظرية للوصف من شانها أن تبرز ، فى نفس الوقت :

(ا) **كل ما فى الموصوفات من سمات متماثلة** ·

(ب) **كل ما يمنح الموصوف تفرده** ·

ولكن النظرية لا تهتم بابراز جوانب الوصف فى نص معين ، بل تعرفنا بمجموعة من التدرجات ، لانعرف عنها شيئا فى الوقت الحالى · وانطلاقا من هذا الفهم تبدو «نظرية الابداع» كما لو كانت تتكون من الأعمال التى لم تتم أكثر من الأعمال التى تمت بالفعل · ويبرز هـــذا الوضع الأولى الطموح العلمى لنظرية الابداع ، فهدف العلم ليس الحدث الفردى ، ولكن تحديد القوانين التى تسمح باستيعابه · وعلى عكس جميع المحاولات المعروفة الخاصة بما يسمى « علم الأدب » لا تهدف نظرية الابداع الى « التفسير الصحيح » لأعمال الماضى ، ولكن الى استنباط أدوات تسمح بتحليل هذه الأعمال · ان هدفها ليس مجموعة الأعمال الأدبية الموجودة بل « السياق الأدبى » باعتباره مبدأ لتوليد العديد من النصوص ، فهى نظام من الأنظمة النظرية تدعمه وتخصبه الأبحاث والتجارب أكثر مما تشكله ·

وأول سؤال تجيب عنه نظرية الابداع ، هو : « ما الأدب » ؟

انها تحاول أن ترجع بالظاهرة الاجتماعية التى نسميها الأدب الى وحدة داخلية ونظرية (أو تثبت غياب هذه الوحدة) فتحاول أن تعرف السياق الأدبى بالنسبة الى الأنواع الأخرى من السياق ، واضعة نصب عينيها «هدفا» للمعرفة ، هو نتاج عملية نظرية ، يعتمد على أحداث ملموســة بالدرجة الأولى ·

ان الاجابة عن هـذا الســؤال بمثابة نقطة البداية والنهاية فى نفس الوقت · فكل شىء فى عمل « منظر » الابداع الفنى يجب أن يســـاعد فى الاجابة عن هذا السؤال الذى لا ينتهى أبدا بحكم تعريفه ·

وتحاول نظرية الابداع ، من ناحية أخرى ، أن تمدنا بوسائل لوصف النص الأدبى فتعيننا على تمييز مراتب المعنى ، والتعرف على الوحدات المكونة له ، ووصف العلاقات المتشابكة فيه · وبمساعدة التدرجات الأولية ، أو الوسائل، نستطيع دراسة الأشكال الأكثر استقرارا، كالنماذج Typologie أو الأجناس genres ودراسة قوانين التتابع succession أو تاريخ الأدب ·

ونلاحظ ، هنا ، أن أهداف « نظرية الابداع » تتفق مع بعض الأنظمة الأخرى مثل :

(ا) **القراءة التى تهدف الى وصف نظام معين ، فتستعين بالوســائل الخاصة بنظرية الابداع ، ولكنها ليست مجرد تطبيق لهذه الوسائل · ان هدفها مختلف لأنها تحاول توضيح النص لكى لا يضيع فى تدرجات النظرية الابداعية** ·

(ب) **ان مجال علم اللغة هو اللغة ذاتها · ومجال نظرية الابداع هو السياق · ولكن كليهما يركز على نفس المفاهيم ويرتبط بمجال السيميوطيقا** Semiotique **، اى علم العلامات ، الذى يهدف الى دراسة كل الأنظمة الدالة** ·

(ج) **ان مكتسبات النظرية الابداعية بوسعها اثراء البحث الأنثروبولوجى أو السيكولوجى ، خصوصا ما يتصل منه بمشاكل القيمة الجمالية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالتطور الثقافى** ·

ولقـد ظهرت الحاجة الى المزيد من التعريف بالنظرية الابداعية نتيجة ازدهار التيار البنيوى Structuralisme · وليست مهمتنا عرض هـذا

التعريف المنهجى . حسبنا أن نقول ان النظرية الابداعية بدأت كنظام مستقل مع تيار الشكليين الروس ، والمدرسة المورفولوجية الألمانية ، وحركة النقد الجديد New Criticism فى أمريكا وانجلترا ، وأخيرا التحليل البنيوى فى فرنسا .

وتنصب أبحاث الشكليين الروس على :

(أ) البنيات السردية (شكلوفسكى Chklovski وتوماشفسكى Tomacheveski وبروب Propp)

(ب) البنيات الأسلوبية (ايخنباوم Eikenbaum وتينيانوف Tynianov وفينوجرادوف Vinogradov وباختين Bakhtine وفولوشينوف Volochinov)

(ج) التطور الأدبى (شكلوفسكى وياكوبسن)

(د) العلاقة بين الأدب والمجتمع (تينيانوف وفولوشينوف)

أما المدرسة المورفولوجية الألمانية فتهدف الى وصف أجناس السياق الأدبى وأشكاله أكثر مما تهدف الى وصف أسلوب الكاتب . ونجد فى كتاب «الأجناس الأولية» لأندريه يولز Andre Jolles دراسة عن حالات اضطراب الضمير والألغاز والأساطير . أما فالزل فيتجه الى أنواع الكلمة (السرد الموضوعى ـ الصيغة الحرة غير المباشرة) . ويهتم موللر Müller بدراسة الاختلافات الزمانية .. الخ .

أما « النقد الجديد » فانه يجاهر بعدم رغبته فى اقامة نظرية ، ويفضل تحليل النصوص ، ولكننا نجد محاولات للتنظير عند ريتشاردز وتلميذه امبسون ، فيما يتصل بالنظر الى « توليد المعنى فى الأدب » . مثلما نجد عند بيرسى لوبوك فيما يتصل بمشكلة الراوى فى القصة ، وأخيرا نجد محاولات للتنظير ترتبط بمشاكل الصور الشعرية ، على مستوى الغموض Ambiguité والمفارقة Ironie والتناقض Paradoxe وكتاب « نظرية الأدب » الذى كتبه رينيه ويلك مع وارين نتاج تأثير مزدوج للشكليين الروس من ناحية والنقد الجديد من ناحية أخرى .

ولقد كان لازدهار البنيوية فى علم السلالات واللغويات (ليفى شتراوس Levi-Straus وياكوبسن Jakobson وبينيفينست Benveniste) ولدراسات موريس بلانشو Maurice Blanchot فى فلسفة الأدب تأثير فى ظهور التحليل البنيوى فى فرنسا ، كالاهتمام بتحديد الصور البلاغية ، ونظم الشعر ، واستعراض البنيات السردية أو النصية وقد كان رولان بارت Rolan Parthes رائدا فى هذا المضمار .

ونأسف اذا كنا ، فى مجال عرض العدد الأخير الذى ظهر من مجلة « نظرية الابداع » (العدد ٤٢) قد أسهبنا فى توضيح ما نعنيه بتعبير « نظرية الابداع » فذلك متابعة لمؤسس المجلة تزفتان تودوروف Tzevtan Todorov

لقد ذكر تودوروف ، فى المقال الافتتاحى لهذا العدد ، أن الهدف الأساسى لنظرية الابداع هو البحث عن تعريف نظرى لعلم الأدب ، عن طريق المنهج البنيوى ، ومحاولة فهم السياق الأدبى باعتباره نظاما من أنظمة العلامات . ولقد ميز تودوروف ، فى هذا المقال ، بين نظرية الابداع (البويطيقا) وغيرها من الصروح التقليدية للنصوص ، أو المناهج التحليلية أو السوسيولوجية أو التاريخية لدراسة الأدب ، فحدد هدفها بالبحث عن بنية السياق الأدبى وكيفية توظيفه داخل النص .

وتركز المجلة فى الدراسات التى تقدمها على النماذج اللغوية الثلاثة التى اقترحها سوسير لتحليل اللغة ، وذلك كمحاولة من المجلة لخلق مفاهيم جديدة . أما هذه النماذج فهى :

١) تحليل معنى الدلالات (دراسة دلالية) Semantique

٢) تحليل لفظى (دراسة بلاغية) Verbale

٣) تحليل بناء الجملة (دراسة التراكيب) Syntax

واذا كان هناك تقدم ملموس فى المجالين الثانى والثالث من هذه النماذج ، فان المجال الأول لايزال يفتقد الكثير من الدراسات . ولازالت تساؤلات من مثل : ماذا يعنى النص ؟ وكيف ؟ معلقة ، دون اجابة شافية حتى الآن .

★ ★ ★

ينقسم العدد الأخير من المجلة (عدد ٤٢) الى قسمين . يضم القسم الأول منه ثلاث دراسات تعتمد على التحليل اللفظى ، ولذلك فهى دراسات تلقى أضواء جديدة على :

١ ـ نص من القرن الخامس عشر (دانتى ومقطع من الجحيم فى الكوميديا الالهية) .

٢ ـ نص من القرن التاسع عشر (بلزاك وقراءة تجزيئية للكوميديا الانسانية) .

٣ ـ نص من القرن العشرين (بروست وقراءة فى استعمالات الألفاظ الدالة على الانحراف) .

أما القسم الثانى فيتخذ عنوانا عاما هو : نظريات الشعر ، مناقشات نقدية . وينقسم هذا القسم بدوره الى :

١) الرومانسية واللغة الشعرية .

٢) هل نفضل عرموجين أم كراتيل ؟

٣) قصيدة الانتظار المجهض .

٤) تعريفات نصية .

٥) عن معنى الشعر الملموس .

فى المقال الأول ، يقدم الباحث النشيد الخامس عشر من الجحيم على انه مزيج من « الرغبة الجنسية وبلاغة النص » كما يورد تأثير الفلسفة التومية (نسبة الى توماس الاكوينى) والفلسفة الأوغسطينية (نسبة الى القديس أوغسطين) على دانتى ومدى ارتباط ذلك بمشاكل السياسة واللغة فى ذلك الوقت . ويستعرض دانتى حالة المفكر برونيه لاتين Brunet Latin الشاعر والفيلسوف ورجل السياسة الفلورنتى ويلقى الضوء على حياته الخاصة (علاقات جنسية شاذة) وكيف يبدو ذلك من خلال ايديولوجية العصر وحكم الدين فيما بعد الحياة .

ويستخلص الباحث ، فى المقال ، ان هدف دانتى ليس الحكم الأخلاقى بل اظهار فلسفة العصور الوسطى التى كانت تنظر الى الانحراف على انه مشكلة اجتماعية ولغوية وليست مجرد مشكلة جنسية . بمعنى انه من خلال تقديم هذا المفكر أراد دانتى أن يربط بين بلاغة الشعراء وديالتيك العصر والقواعد التى كانوا يهيمنون عليها . ويجب الا ننسى أن عصر دانتى قد رأى ظهور نوع جديد من القواعد التى تسمى « قواعد صيغ الأمثال » Grammajre Des Modistes وذلك يتفق مع ما جاء على لسان توماس الاكوينى انه «اذا كان الانسان حيوانا اجتماعيا وسياسيا فلابد له من توصيل أفكاره الى الآخرين عن طريق الألفاظ المسموعة» ومن هنا يأتى القول بأن الشاعر الفقيه المنحرف جنسيا يفرض نوعا من الاستعمالات اللفظية فى استخداماته تصبح متداولة على مستوى « الانتليجنسيا » فى عصره . وبالتالى لابد وان يتعرض للناحية السياسية ، اذ أن اليقين الراسخ فى هذه الفترة الذى جاء بناء على تأثير ارسطو ، هو أن الذين يبقون خارج النظام السياسى هم اناس اما فوق البشر واما محبو حروب ، وبالتالى فهم «منفيون» عن المدينة . ولا تقتصر فكرة « المنفى » على هذا الوضع بل تنسحب أيضا على

الممارس للشذوذ أيا كان نوعه ، لأن الوضع يفرض الاختلاف ، وبالتالى النفى عن الجماعة السوية أو الطبيعية . ان هذه الفكرة التى تبدو غريبة كانت واردة فى عصر دانتى ، اذ أن « الطبيعة » هى الكون الكبير الذى يحيط بالانسان ، وهى أيضا داخل الانسان على سبيل التماثل وكان الاعتقاد السائد ان الحيوان المنوى يخرج من الرأس وينساب من خلال العمود الفقرى فى اثناء العلاقة الجنسية ، وما لا يستعمل منه يعود الى المخ مرة ثانية . والمنحرف ـ كما جاء على لسان آلان دى ليل (القرن الثانى عشر) ـ « هو من يمارس قواعد الجنس وهو يعانق المذكر او يعانق المؤنث كما يعانق آخرون الجماد . وهناك نوع آخر مختلط يعانق المؤنث فى الشتاء والمذكر فى الصيف » . ومما يثبت ذلك ويؤكد البعد السياسى فى حياة برونيه لاتينى ، كمثال للعنف والخروج عن التقاليد ، هو هذا الكم الكبير من الصور المجازية الذى يبدأ بها دانتى النشيد الخامس عشر من الجحيم ، حيث يمضى على نهج فيرجيليوس عندما صور ديدون ملكة قرطاجنة ومؤسستها التى تركت بناء المدينة لتمارس الجنس فى الغابة . ومن الواضح ان دانتى كان يحاول ان يزاوج بين القوة المدمرة للجنس والقوة الايجابية للعمل باستلهام صور من الطبيعة ، كزيجة الهة الجمال فينوس واله الحرب مارس . ويجد التماثل طريقه فى نص دانتى عندما يقارن بين الطوفان والشبق ، أو عندما يقول ان علاقة العقل بالشهوة كعلاقة البناء بالدمار ، وكعلاقة الخالق بالعناصر الهلامية . مثال ذلك التفسير الذى يعطيه دانتى لواقعة بابل فى سفر التكوين (الخلط بين اللغات أدى الى تفكك الجسد السياسى أى المدينة) ، فالعلوم السياسية أكثر ارتباطا بالعلاقات القانونية (وبالتالى اللفظية) ، وعمل الشاعر او سياقه الشعرى الخاص هو الكفيل باعادة التوازن فى هذا الصراع من أجل بقاء الجسد السياسى أى المدينة .

ويظهر فى لحظة ما فى النص الشعرى السؤال المهم بالنسبة لفهم دانتى : ما النتائج السياسية للابداع الشعرى الخاص بدانتى ، ذلك الابداع الذى كان نتيجة عواطفه تجاه بياتريش ؟ وتبدو دلالة هذا السؤال فى الجزء الخاص بالجحيم . مادام الشعر يستخدم صورا بلاغية ليصف أشياء من العالم فى حين أن علم اللاهوت ـ طبقا لما جاء على لسان توماس الاكوينى ـ يستعمل هذه الصور للوصول الى المعرفة الكاملة ، فان الشاعر يدعو الى الانحراف الذهنى بطرحه تشبيهات مضللة تغرى وتبعد عن الحقـــائق . ويبدو ان الشاعر الايطالى يطالب برفع هذا الجور عن كاهل الأدباء بعد أن هزه منظر برونيه السادومى وهو مغطى بالرماد بعد حرقه ، وهو الذى كان يتالق فى حياته بصوره الشعرية واستخداماته اللفظية ، التى حفظت اسمه من الفناء ، وبالرغم من قحة الشاعر وسبه لاهل فلورنسا فان دانتى يحاول ان يدمجه فى الصلة بين الأفراد والمجتمع التى كان يعتبرها مقدسة . هنا يكمن اللبس بين ما يريده وما يحاربه ، فهو يريد من لغته أن تستطيع التعبير عن بعض القيم الأخلاقية ، مثل فضيلة التواضـــع التى لم تكن الوسائل اللغوية تسمح بالتعبير عنها ، والارتباط بالمدنية ، وعدم الدخول فى زمرة المنشقين .

ويتوصل البحث الى أن دانتى كان راغبا فى التغيير ـ فهو من أوائل من استخدم الايطالية .. فى القرن الخامس عشر ـ ولكنه كشاعر مرتبط بعالم مسيحى يحذر من عبادة المكتوب أو النص ، تلك التى أصابت برسـيان Priscien المذكور فى هذا النشـيد . ولذا فانه يظهر فى الجحيم ، فى حين نجد دوناتوس ، مؤلف القواعد التى تحمل اسمه ، ينعم فى الجنة لانه لم يستعبد للحرف أو « الجراما » .

★ ★ ★

وفى مقال عن الكل المتجزىء ـ أو قراءة ثانية للكوميديا الانسانية ـ يرتكز البحث على :

١ ـ محاولة الاحاطة بشـــكل القراءة عند بلزاك من خلال نص « ملهمة المقاطعة » .

٢ ـ اختراق النص المحكم التاليف ، الذى لا يترك ثغرات دون ان يملاها بثقوب نصية ، بحثا عن امور خفية ، لا تدرك للوهلة الاولى .

ويطبق الباحث « نظرية الفراغات » لابراز عيوب ازدحام النص الذى يرجع الى الميل النرجسى لدى المؤلف ، ذلك الميل الذى يدفعه الى اكتشاف الغموض بنفسه ، أو كما يقول بلزاك فى مقدمة « الأوهام الضائعة »

« ألا ينبغى للفنان ، كى يكون جديرا بالثنـــاء ، أن يدرس العلل الكامنة وراء الآثار الاجتماعية ، فيلتقط المعنى المستتر فى هذا التشكيل الضخم من الصـور والشهوات والأحداث ؟ » ولذلك يقع قارىء بلزاك تحت وصايته فلا يسـمح له بالتحرر الا فى اطار الحدوتة . أو توقع الحدث ، دون أن يفلت من معطيات السـياق . ولذا يعمق البـاحث التحليل ، ويجد أنه ان كان من العسـير على مسـتوى الجملة المنظومة افتراض معان لم يقصـدها بلزاك ، فانه من الممكن ، على مستوى عملية السرد ، أن نستكشف بعض اسرار الكتابة البلزاكية . وذلك ما أوضحه ادجار الان بو قبل جاك لاكان عندما قال : « ان قدرات الفكر التى نعرفها بالفاظ تحليلية غير قابلة للتحليل فى ذاتها . فنحن لا نقيمها الا من خلال نتائجها » ويؤدى ذلك الى افتراض أن مصدر المتعة عند بلزاك يرجع الى وجود فجوات فى بنائه الضخم . واذا كان القارىء المعاصر لبلزاك لم يلتفت الى هذه الفجوات بسبب الايديولوجية السـائدة ، التى كانت كتابات بلزاك تؤيدها (على سبيل المثال استلهامه أنماطا من علم الاحياء الحديث الظهور وتطبيقه على كتاباته) ، فان القارىء الحالى ، وقد تهدم لديه الكثير من ميثولوجيات القرن الماضى ، من حقه ان يبحث عن قراءة مختلفة لنصوص بلزاك ، خصوصا اذا تمت هذه القراءة فى ضوء المقارنة بنصوص الرواية الحديثة التى استغنت عن التعليق والتفسيرات السببية والوحدة لعضوية وفتتت الوحدة الى جزئيات فاصبح « المتناثر كالمتكامل له نفس النصيب من الحظ ، فى مواجهة الظروف . بل يصبح الجـزء عند الروائيين الجدد هو السمة الأساسية للمعرفة التى أصبحت مليئة بالثغرات كما صارت تعتمد على ذاكرة مكونة من شتات . وقد أوضح كلود سيمون فى روايته «الريح» ذلك بقوله : « ان المعرفة الجزئية ، الناقصة ، الناتجة عن مجموعة صـور قصيرة ، معتمة ، وعن كلمات لم تدرك تماما ، وعن مشاعر لم تتبلور بعد ، مليئة بالثغرات ، وبالفراغات التى نحاول تجاوزها بالخيـال والتعريف المنطقى ، فنعالجها بمجموعة من الاستنتاجات . وها نحن الآن ، بعد أن انتهى كل شىء ، نحاول أن نستعيد ماحدث ، كمن يحاول أن يلصق بقايا مرآة متناثرة ناقصة ، فلا يتوصل الا الى نتيجة ضئيلة ، حمقاء . ان ذهننا يدفعنا دفعا ، بكل وسيلة ممكنة ، الى ايجاد معنى أو تتابع منطقى للأسـباب والنتائج ، ومع ذلك لا نستطيع أن ندرك الا الأطياف » . وحتى اذا استعان الروائى بالأجزاء المتناثرة ، كمـا يفعل البـاحث الأثرى وهو ينقب عن الجزئيات ، فان كل ما يصل اليه ليس سوى واقع ناقص .

واذا كانت أعمال بلزاك تخفى عمليات الترميم التى قام بها باعتباره مؤرخا للمجتمع ، فان هذه الأعمال تظل تنطوى على ثغرات ، فقد أراد بلزاك أن يضع « كلا كبيرا فى مواجهة ثقب كبير . »

والواقع أن مثل هذه القراءة لأعمال بلزاك ، بما تقوم عليه من هدم فكرة الوحدة العضوية التقليدية فى الكوميديا الانسانية ، انما ترجع الى ماشرى Machery فى كتاب « نحو نظرية فى انتاج الأدب » الذى صدر عام ١٩٧٤ . ولكن كاتب هذا المقال عن بلزاك يذكرنا أنه يبدأ من ماشرى فحســب ، ثم ينطلق بعيدا عنه بالأســئلة التى يطرحهـا على أعمال بلزاك . وهى أسئلة تهدف الى نتائج أكثر دقـة ، وتتجه نحو صيغ من مثل : الى متى يستطيع النص أن يجاهر بالمعرفة الشاملة ؟ ومتى تتخلى عن هذه المعرفة صفة الشمول ؟

وفى البحث الخاص « ببروست المتعـدد الجوانب ـ أو محاولة لقراءة الألفاظ الدالة على الانحراف » ، يتساءل كاتب هذا البحث عن التعدد وهل يقع تحت لواء التحليل النفسى وتفسيرات فرويد أم أنه ينبع من لذة النص والاستخدامات اللفظية ؟

ويبدأ الباحث باستعراض المقطع الأول من « البحث عن الزمن الضائع » وهو المقطع الذى يصف عملية الاستيقاظ من النوم وبداية بزوغ الاحساس

بالحياة تلك التى يصفها بروست بقوله : « يتردد الراوى أو القصاص على اعتاب الأزمنة والأشكال » هل يعتبر التعدد فى الصور الدالة على الاحاسيس دليلا على الانحراف ؟ ان هذا الانسان النائم محاط بالمكان والزمان والشخصية والجنس دون أن يستبعد من العناصر عنصرا آخر فالتعدد هنا عملية بلورة لشكل أو أكثر ، وليس عملية توليد شكل من شكل · ان عمل الروائى ينصب فقط على الاختيار · ان الكتابة عملية اختيار واستبعاد وتمييز واستبعاد عن مقاطع لم تستخدم · ولذلك فالتعدد يطارد المعانى ليضعها فى قوالبه الخاصة · وامعانا فى البحث يطرق بروست أبواب الموسيقى والرسم مستوحيا منها مفردات تساعده فى تشكيل مادته · وقد حاول كاتب المقال ان يكشف عن نتائج انعكاس الاستخدامات الموسيقية على تدرجات المعنى فتوصل الى انها تسبب وضعا مزدوجا ، حالة عصبية وشعورا بالعظمة ، يولد كلاهما نوعا من التعدد ·

ثم يسترسل الكاتب فى استشراف أنواع التعدد الأخرى ، فيتطرق الى المؤثرات الانطباعية التى يصفها بروست بانها أشبه بالاختيار عنه العالم· وانطلاقا من ذلك يبدو «البحث عن الزمن الضائع» كما لو كان «زمن البحث» عن ثقل الاشياء على الكلمات ، « فالانطباع ·· معيار الحقيقة » والانطباع الذى يبحث عنه الكاتب أشبه بالعلاقة عند سوسير ، له وحدة ذات وجهين، ولكنه يختلف عن العلاقة فى أنه لايحتوى على مفهوم فى صورة صوتية ، فهو ليس « البصمة الصوتية منطبعة على مثالية المفهوم » · انه ليس وحدة نفسية ذات وجهين ولكنه انطباع موحد ممتزج · ولذلك لايتسم مبدأ التعدد عند بروست بالانحراف ، أعنى الانحراف الذى يقصده فرويد أو لاكان ، ذلك لأن الهدف الملح من التعدد هو البحث عن متعة لاترتبط بقانون ، بل توجد فى تجاويف الرمز ، حيث لايغدو للقانون معنى ، وحيث لا يخضع الجوهر لأى قانون ·

★ ★ ★

وتستهل المناقشات النقدية التى دارت حول نظرية الشعر ، فى القسم الثانى من عدد المجلة ، بحوار عن « الرومانسية واللغة الصعرية » · لقد اثبتت الكتابات الأخيرة لتودوروف وجينيت أن الغالبية العظمى من النظريات الابداعية الحالية مرتبطة بالنظرية الرومانسية كما تمثلت فى حلقة الدراسات التى عقدت فى اينا منذ مائة وسبعين عاما · وفى هذا المجال يبدى كاتب المقال اعتراضا مؤداه أن نظرية الابداع الرومانسية ليست نظرية وضعية بل نظرية فلسفية ، كما أن الدولكيب أو الرأى السائد فى النظرية الابداعية المعاصرة ترتبط بتأكيد السياق العلمى على نحو لايتفق مع الأسس الرومانسية ويطرح كاتب المقال سؤالا عن مدى الفاعلية اللغوية لبعض النظريات الحالية للغة الشعرية · ان محور النظرية الرومانسية يتركز فى تأكيد مزدوج بوجود لغة شعرية من ناحية وسمة حراكية لهذه اللغة من ناحية أخرى · واذا عدنا الى السؤال عن القوانين اللغوية لمفهوم هدف العلامة اللغوية فى الشعر ، والفاعلية اللغوية لمفهوم اللغة الشعرية ، وجدنا أن النظريات الابداعية المعاصرة تتشابه فى نقاط ، هى :

١ ـ ان الشعر نشاط انسانى من نوع راق ·

٢ ـ ان للشعر علاقة متميزة بالحقيقة تفتقر اليها اشكال المعرفة الانسانية الأخرى ·

٣ ـ ان العلاقة بين الشعر واللغة الدارجة هى نفس العلاقة القائمة بين اى فن والمادة الخاصة به ، فاللغة اليومية بالنسبة الى الشاعر كالحجر بالنسبة الى النحات ·

٤ ـ ان الشعر لغة مستقلة عن اللغة اليومية · ان اللغة الشعرية جوهر الشعر وهى جوهر اللغة ذاتها · ولكن سمات الشعر الأساسية هى اللزوم ، أو عدم التعدى بالمعنى اللغوى ، والحراكية (فهو يعلو فوق اعتباطية اللغة ـ الوسيلة) ·

٥ ـ ان رقى الشعر وعلاقته بالحقيقة انعكاس لتميز لغته ·

ويستعرض كاتب المقال تاريخ الطبيعة الحراكية لنظرية الشعر ، فيجدها فى أعمال جميع الشعراء الذين جاءوا فى أعقاب الحركة الرومانسية ، من أمثال ريمبو ومالرميه وفاليرى وكلوديل ويونج وغيرهم · ان الخيال الكراتيلى (أى الحراكى ـ نسبة الى كراتيل) وكما جاء على لسان جينيت ، يمكن أن يتخذ أشكالا مختلفة ، ويركز على عناصر مختلفة (جزئيات حروف أو جزئيات أصوات) وترتبط هذه السمة الحراكية ، أيضا ، بنظرية الابداع فى البنيوية اللغوية ·

ولكن ما معنى الحراكية Motivation انها تنسحب على ظواهر مختلفة كالتالى :

(ا) حراكية افقية بين المعانى

(ب) حراكية راسية بين اللفظ ومدلوله

(جـ) حراكية عليا تتجاوز اللغة ، فتربط بين العلامة الشاملة والمدلول ·

وتكمن الامكانية الأولى (الحراكية الأفقية) التى لاحظها ياكوبسن فى اسقاط المحور البرادجمى ، أى محور الاستبدال ، على المحور السينتاجمى ، أى محور التتابع ، أو محور المترادفات المتكررة على محور المترادفات التقابلية ·

أما الامكانية الثانية (الحراكية الراسية) فقد عبر عنها فوناجى Fonagy فى كتاب « اللغة الشعرية ـ الشكل والوظيفة » ، حيث يؤكد القيمة الشاملة للرمز فيقول : « انما نستخدم الكلمات ، فى الاستعمال اليومى الدارج ، كعلامات متعارف عليها ، دون أن نلتفت الى حركات الأعضاء الصوتية ، أو نهتم بالانتقال من صوت الى صوت ، فتضيع ديناميكية الأصوات فى الكلمات · واذا كانت فاعلية المجال الصوتى للغة تضيع فى اللغة اليومية فانها تبرز فى الشعر ، حيث تصبح أكثر حساسية للرياضة الصوتية ، تلك التى يطلق عليها الشاعر والناقد الفرنسى اندريه سبير «الرقص بالفم» أما الامكانية الثالثة (الحراكية) العليا فنجدها فى امكانية ربط العلاقة بالمدلول أى بالواقع ، ومثال هذه الامكانية مرتبط باستعمال الكلمات التى يوحى لفظها بمدلولها Onomatopees ·

ويورد كاتب المقال ، بعد ذلك ، عدة ملاحظات على هذه الأنواع من الحراكية ثم يتساءل ، فى نهاية كلامه ، عما اذا كان من الأفضل العودة الى نظرية ابداعية ، لا يكون محورها الأساسى علم اللغة ، بل يستعمل هذا العلم كوسيلة استقراء جزئية فحسب ، وليس كقانون أو نموذج · وبذلك يعاد النظر فى العلاقة بين الشعر والنثر ، أى بين الوظيفة الجمالية للكلمة الأدبية والمجاميع الوظيفية اللغوية وغير اللغوية ، فتكف النظرية عن التعامل مع النص باعتباره عالما مغلقا ، وتدخل وجهة نظر خارجة عنه تسمح باستنباط العديد من العلاقات التى تتداخل فى كل نص · ولكن الخطر يكمن ، هنا ، فى امكانية العودة الى نظريات ابداعية ، كتلك التى تعودنا عليها من قبل ·

★ ★ ★

وفى مقال نقدى يقارن بين ماليرب Malherbe فقيه الكلاسية الفرنسية ومدى امكانية القراءة المعاصرة له ـ يتعرض كاتب المقال لقضية هامة يستلهمها من دراسة جيرارجينيت Genette للنظرية الابداعية عند ياكوبسن فيقول : « تهيمن على الوعى الشعرى المعاصر مبادىء الترادف والحراكية · ان لغتنا الشعرية لغة ما · ولنتخيل ، لكى ندلل على ما نقول ، ما الذى يمكن أن يظنه ماليرب ، وهو عدو التكرار ، فى مسألة التماثل الشاملة التى تعم الانتاج المعاصر · لقد كان مبدأ الاختلاف والتماثل هو المبدأ المسيطر على فن الشعر التقليدى ، لو استثنينا بعض الصور المتقابلة ، أو بعض تراكيب المحاكاة · ان نظرية ابداعية تعتمد على « شيطان التماثل » انما هى رومانسية ورمزية الى أقصى درجة ، ولذلك فهى نظرية معاصرة ، ولكنها ليست معاصرة تماما لأنها نظرية أبدية · »

ويتساءل كاتب المقال عن وضع ماليرب اتجاه هذا التأكيد ؟ ويبدأ

بتوضيح أمر أغفله جيرار جينيت ، وهو مبدأ اسقاط محور الترادف على محور الاختيار عند ياكوبسن • لقد نظر الى هذا المبدأ باعتباره مجرد مقياس لمعرفة درجة الشاعرية ، ولكن صاحب المقال ينظر اليه باعتباره الجوهر الحقيقى لنظرية ياكوبسن • وهو يرى أن هـــذه النظرية يمكن تلخيصها فى أربع نقاط ، تصلح لمواجهة مؤلفات ماليرب • أما هذه النقاط فهى :

(ا) لكى تشكل مجموعة من الجمل الفردية سياقا ذا معنى فان علينا اخضاعها الى مجموعة من القيود ذات طبيعة دلالية وبراجماتية •

(ب) لكى تشكل مجموعة من الجمل نصا شعريا فان علينا اخضاعها الى مبـدا تنظيم مختلف ، يقوم على تشييد علاقات ترادف بين عـدة نقاط من المجموعة • هذه العلاقات «سطحية» بمعنى من المعانى فيما يتصل بالمستويات الصوتية والمورفولوجية والتنظيمية •

(جـ) من الممكن استنباط علاقات اكثر محلية ، او اقل خضوعا للقيود الشعرية ، فى عمـــل فردى او قصيدة ، اى علاقات تتحرك فى مستويات تختلف عن المستويات المتعارف عليها ، وان التقت معها فى الطابع الشكل •

(د) تؤدى علاقات الترادف الموجودة فى المستويات السطحية (بـبـد) من حيث تشابكها مع العلاقات التنظيمية والدلالية والبراجماتية (الموجودة فى ا) الى ابراز « آثار معنى » من نوع يختلف عن المضـــامين الدلالية ـ البراجماتية (المحددة فى ا) • ان « آثار المعنى » او الآثار الرمزية يمكن ان تلعب دورا مهما فى تفسير القصيدة •

ويتقدم صاحب المقال بعض الملاحظات على هذه النقاط ، نشير الى واحدة منها ، وهى الخاصة بالتماثل بين الصوت والمعنى ، وهى ملاحظة لاتبدى رأيا فيما اذا كانت العلامة اعتباطية (هرموجين Hermogene) او حراكية Cratyle • وعندما يعود صاحب المقال الى ماليرب فانه يلاحظ انه يخضع الهامه لقيود الكتابة الشعرية • ويقدم صاحب المقال بعض الأمثلة التى نستشف منها وجود تماثل فى التراكيب الشعرية عند منظر الشعر الكلاسى •

ويخلص من بحثه الى القول بان اهم عائق للازدهار الجاد للدراسات الشعرية المعاصرة يكمن فى هذه الاحكام النظرية التى تستخدم قوالب « التاريخية » فتحرمنا من القراءة المثمرة •

أما الدراسة الثالثة فهى تحليل تطبيقى لقصائد مختلفة • أولها قصيدة « شموس غاربة » لبول فرلين التى يسميها صاحب الدراسة « قصيدة الانتظار المجهض » ، ويحاول كاتب التحليل أن يطوق بنيتها العقلانية ، التى تحكم التراكيب اللغوية للقصيدة باكملها • وقد وجد الكاتب هـــذه البنية فى استنباط الأضداد فى النص الشعرى ، وهو ينهج فاليرى عندما يقول : « يجب أن نخلص من العمل الى القناع ومن القناع الى الآلة • »

أما الدراسة الرابعة فهى بعنوان « تحريفات نصية » وهو عنوان يرتبط بما صاغه ميشيل ليريس فى « القاموس » • وواضح من الاسم أن المؤلف يتلاعب بالتراكيب اللفظية ويستطرد فى تنويعات على جزئيات من حروف كما لو كان يبغى احداث تشويهات فى المعنى ، كما يحدث فى مرايا الملاهى ، مما يساعد على ابراز قوانين « الاختلاف » بالمعنى المعاصر •

أما الدراسة الأخيرة فتحاول استشراف معنى الشعر الملموس (عكس الشعر التجريدى بالمعنى الواقعى) فانها تعتمد على تنظير يقوم على :

(ا) فن ابداع الشكل (**خاصة المرئى منه**)

(ب) فن ابداع المعنى •

وتبلص الدراسة الى أن الشعر الملموس ، أو الواقعى ، ليس سوى توظيف لواقع شعرى يبدو كانه **يتعارض مع فن الشعر العام •**

لقد حاولت ، جاهدة ، ان أبسط المحتوى الفكرى الصعب للعدد الأخير من مجلة « نظرية الابداع الفنى » Poetique • **وارجو ان اقدم ،** فى المرات القادمة ، عرضا أوسع ، **يشمل أكثر من مجلة ،** وبمثال اكثر من اتجاه •

● **تراث الاسلام (بقية)**

وبالرغم من الأفكار التى طرحها هذا البحث فهو كما يقول المعربان :

« دراسة نظرية حرفية لاتفيد كثيرا فى التعريف بالفكر السياسى الاسلامى » •

ويأتى الفصل الأخير من الكتاب ، وهـــو الذى يتناول الحديث عن العلوم والموسيقى • وهو فصل كبير متنوع الموضوعات ، من علوم طبية ، الى فلك وبصريات ، الى موسيقى •

وكان الهـــدف الرئيسى منه هو توضيح الأثر الذى خلفه المسلمون فى العصـــور الوسطى لدى الغرب فى كل هذه الميادين ، وان ظهر بعض التحيز والمغالطات أيضا فى هذا الفصل الذى يكاد يكون مرتبطا بسائر موضوعات الكتاب ، من حيث الحقب الزمنية وتداخلها •• فهنـــا يذكر البلدان التى دخلها الاسلام ثقافيا أو بحد السيف ، وما تركه فيها من بصمات ، ابتداء من فكره الدينى وعقيدته ، وانتهاء بثقافاته بكل انواعها •

والحقيقة ان الكتاب يحتاج الى أكثر من دراسة وتوضيح ، وهو جدير بالقراءة ، بغض النظر عن كل ماجاء فيه من أفكار مناهضة للاسلام •• فيكفى ان تعرف مفهوم الغير عنك حتى تتأكد من نوعية هذا المفهوم •• وتتأهب لكل ما هو موجه نحوك من تشكيك فى حضارتك وفكرك •

والأمر الجدير بالاحترام هنا هو الجهد العظيم الذى قام بهـا مترجمو هذا الكتاب الموسوعى ، وما اضـــافوه اليه فى تعليقاتهم وحواشيهم التى زادت من قيمته •

الرسائل الجامعية

عـــرض لبعـض الرســـائل

ثناء أنس الوجود

●● ظفر موضوع بدايات المسرح العربي بكثير من اهتمـــام الدارسين ، واختلفت الآراء حول تفاصيل هذه البداية ، كذلك رأينا كثيرا من الآراء التي تدور حول ريادة المسرح المصرى •

فقد ظهر الكثير من الدراسات الادبية والتاريخية حول رواد المسرح المصرى وبصفة خاصة يعقوب صنوع ، لعل أشهرها تلك الدراسة التي قام بها الدكتور ابراهيم عبده في كتابه « أبو نظارة ، امام الصحافة الفكاهية المصـــورة وزعيم المسرح في مصر » مركزا بصفة خاصة على صحافته الفكاهية المصورة ، كذلك تلك المقالة التي نشرها الدكتور انور لوقا في الستينيات في مجلة « المجلة » حول مسرح صنوع ، ثم هناك الدراسة التوثيقية التجميعية التي قام بها الدكتور محمد يوسف نجم وجمع فيها سبع مسرحيات لصنوع ونشرها ، وغير ذلك كثير من الدراسات التي تتعرض لدراسة المسرح العربي بخاصة في بداياته •

●● وثمة دراسة حديثة جدا تعود بنا مرة اخرى الى يعقوب صنوع ـ قامت بها الباحثة نجوى ابراهيم عانوس لنيل درجـــة الماجستير في الآداب واشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل.

وضعت البـاحثة لنفسها هدفا من الرســـالة تريـد تحقيقه ، وهو تقديم دراســة متكاملة عن يعقوب صنوع ، حياته الشخصية ومسرحه ، بوصفه رائد الحركة المسرحية في مصر • وفي سبيل تحقيق هـذا الهدف قسمت الباحثة رسالتها الى ثلاثة أبواب ، خصصت الباب الأول منهـــا لدراسة حياة يعقوب صنوع الشخصية ، والمؤثرات المختلفة في حياته ، وقدراته الابداعية ، وهذا الجزء من الرســـالة تقليدى يلجأ اليه الباحثون بعامة في الرسائل ، وقد يكون خصبا ومفيدا في بعض الدراســـات وقد يشكل عبئا لا غناء فيه في البعض الآخر • وفي هذه الرسالة ربما مثل هـــذا الجزء المدخل الطبيعي الذي نلج منه الى عالم صنوع المسرحي •

وفي نفس البـاب أجرت البـاحثة دراســـة سريعة لمسرحيات صنوع من حيث وضعيتها وتاريخ كتابتها وتاريخ عرضها ، وطبيعة هذه المسرحيات من حيث منحاها الاجتماعي أو السياسي أو كلاهما معا • وكذلك الأمر بالنسبة لكتابات صنوع الدرامية الأخرى ، مثل لعباته التياترية ومحاوراته ونوادره • وهـذا البـاب بصـفة عامة لا يمثل مركز الثقل العلمي في الرسالة وان كان يمهد للتحليل والتوثيق العلمي الذي قامت به الباحثة في الفصول التالية • وفي الباب الثاني تعرض الباحثة للمصادر الفنية التي شكلت روافد مسرح صنوع ، سواء أكانت هذه المصادر شعبية استمدها صنوع من البيئة المحلية مثل فن الأراجوز والمنشد وشاعر الربابة ، بالاضافة الى ظهور الشخصيات الشعبية النمطية في مسرحه ، مثل شخصية الفلاح المصرى المغلوب على أمره ، أو شخصية شيخ الحارة المستبد ، أم كانت مصادر غربية ، فقد تأثر صنوع بثلاثة من كتاب المسرح الغربي على وجه التحديد ، كمـا تثبت البـاحثة ، وهم موليير وجولدوني وشريدان ، الذين أسهم كل منهم بنصـيب في التأثير في مسرحياته ، ســـواء عن طريق محاكاة مسرحياتهم ، أو في توظيف المسرح من اجل هدف محدد ، أو استخدام اللغـة العامية ولهجاتهـا المختلفة ، وقد أثبتت الباحثة هذا التأثير المحلي والغربي في مسرح صنوع من خلال تحليل استوعب مسرحياته المختلفة وأعماله الدرامية •

ويمثل الباب الأخير من الرسالة الجهد العلمي الخاص بالباحثة في هذه الرسالة ، فقد قدمت فيه دراسة مركزة

حول نتاج صنوع المسرحى بصفة عامة ، فتعرضت لاستخدام صنوع لمصطلحى المسرح والمسرحية ، وتقسيم مسرحياته الى فصول ومشاهد تقسيما فنيا • كذلك تعرضت فى هذا الباب لدراسة بناء الشخصيات المسرحية عنده من حيث واقعيتها ووظيفتها وأسمائها الساخرة ونمطيتها ، وختمت هذا الفصل الجيد بدراسة مستفيضة للغة المسرح ومشكلات الحوار عند صنوع •

وتمتاز هذه الدراسة بانها افردت جزءا مستقلا لكتابات صنوع الدرامية ، مثل اللعبات التياترية والمحاورات والنوادر ، وهى الكتابات التى لم تاخذ شكل المسرحيات الكاملة ولذلك لم تحظ باهتمام الدارسين من قبل • وقد نجحت الباحثة من خلال هذا الباب الى حد كبير ـ بفضل طموحها وحماستها ـ فى تقديم تعريف دقيق لتقنية المسرحية عند صنوع ، ومدى انسجام هذه التقنية او تعارضها مع اهداف الكاتب الموضوعية •

واخيرا فاذا لم يكن لهذه الرسالة من فضل سوى توثيق أعمال صنوع المسرحية ، والكشف عن أعمال أخرى لم يكن قد تم التوصل اليها حتى الآن ، مثل مسرحية الزوج الخائن وغيرها من الأعمال الدرامية لصنوع ، وهى مهمة شاقة بسبب بعد الحقبة الزمنية نسبيا ، وصعوبة الحصول على مصادر للتوثيق ـ اذا لم يكن لها فضل سوى هذا ، فانه يكفيها لكى ترتفع الى مستوى الأعمال الجادة والجيدة مما •

●● ونترك صنوع والمسرح جانبا لكى نستعرض رسالة اخرى نوقشت منذ اشهر قليلة حول بيرم التونسى وازجاله • واحقاقا للحق لم تكن هذه الرسالة هى العمل الجامعى الأول الذى تناول بيرم التونسى • فقد سبقت باحثة اخرى فى سنة ٧٩ برسالة للدكتوراه عن بيرم التونسى ودوره فى الصحافة المصرية ، ولكنها ـ كما يتضح من عنوانها ـ تنحو منحى اعلاميا ، ولا تهدف منذ البداية الى تحليل جماليات العمل الفنى عند بيرم التونسى •

اذن فالرسالة التى قدمها الباحث « يسرى العزب » باشراف المرحوم الأستاذ الدكتور ـ عبد العزيز الأهوانى تعد من الناحية الواقعية الرسالة الأولى من هذه الزاوية من حيث تناولها لأزجال بيرم التونسى فى دراسة فنية •

وفارق كبير بين ما يأخذ به الباحث نفسه ، وبين ما يتوصل اليه من نتائج ، أو ما يحقق فى النهاية من أهداف وهو ما يسميه الفقهاء بالفرق بين « التحمل » وبين « الأداء » • فهذه الرسالة موضوع العرض أرادت أن تدرس ازجال بيرم دراسة فنية ، فاذا بها تلهث وراء دراسة احصائية وصفية ، لا تقدم جديدا ، ولا تخرج عن طبيعة المقالات الصحفية غير المتخصصة التى تضج بها الصحف فى العادة عند اقتراب ذكرى بيرم التونسى • ولا وجه للمقارنة بين تفوق الأعمال الكاملة الموثقة التى نشرها المرحوم الأستاذ رشدى صالح فى عامى ٧٦ ، ٧٧ ، وبين هذه الرسالة •

وتضم الرسالة بابين كبيرين يقعان فيما يقرب من اربعمائة صفحة ، تسبقهما ديباجة تمد بالكثير الخصب • ويحتل الجزء التاريخى التقليدى بابا باكمله منهما ، خصصه الباحث لدراسة حياة الشاعر وثقافته وآثاره ، ثم تناول نتاجه الأدبى بصفة عامة من شعر وزجل ومقامات ومقالات واغنيات واوبريت وفوازير الخ •• وذلك فى دراسة وصفية سردية لاتقف على اشكالية ، ولا تثير جدلا حول قضية بعينها • ثم ينهى الباحث هذا الفصل الكبير بدراسة احصائية قدم فيها ازجال بيرم التونسى بعد أن جشم نفسه ـ على اساس لا أفهمه ـ عناء تقسيم هذه الأزجال الى ازجال ما قبل المنفى ، وازجال فى أثناء المنفى ، وازجال مابعد المنفى ، حتى بدا أن هذا المنفى هو المتغير الأصيل والعامل الثابت فى تشكيل نبرة الشعر عند بيرم وتغيرها ، على الرغم من أن تداعيات المنفى مثلا قد تصبح ذات تأثير اكثر وضوحا فى اشعار بيرم فى مرحلة ما بعد المنفى ، وهى المرحلة التى تصور الباحث أنها تمثل الاستقرار النفسى والمهادنة فى شعره •

أما الباب الثانى ، وهو خاص بالدراسة الفنية ، فينصب على دراسة ، أو فلنسمها محاولة من الباحث لدراسة أدوات التشكيل الجمالى عند بيرم ، ومدى قربها أو بعدها عن موسيقى الشعر الفصيح ، وفهم جوانب التجديد التى أضافها بيرم فى مجال الوزن والقافية • فالباحث اذن يتناول موسيقى الأزجال عند بيرم فى دراسة مقارنة مع الأوزان العروضية للشعر الفصيح • ومثل هذا الموضوع قد لا يطرح جديدا ، فقد ناقشت رسائل عدة ودراسات كثيرة، الفروق بين الشعر العامى والشعر الفصيح، وكان بامكان الباحث القاء الضوء بصفة خاصة على البنية الموسيقية عند بيرم ، بوصفها وحدة قائمة بذاتها ، مادام قد رأى فى الموسيقى عنده شيئا لافتا للنظر ، وتحليل أسباب هذا التفرد ، وعناصر الجمال فيها • أما ما قام به الباحث فيعد من باب تحصيل الحاصل ، فلابد من فروق بين البنية الموسيقية للشعر الفصيح والشعر العامى من ناحية ، ومن ناحية أخرى لابد أن يكون بيرم قد أدخل بعض التغيير على هذه الأوزان ، خصوصا وهو يطوع اللغة والصورة والموسيقى لمعالجة القضايا المتفجرة التى عاصرها •

أما الفصل الثانى من هذا الباب فيتناول الصورة الشعرية فى أزجال بيرم وهذا الفصل يشتمل على ما أسماه الباحث « الصور الكبرى » أو « الصور البشرية » فى أزجال بيرم • ولا أدرى سبب هذه التسمية ، هل ترجع الى أن هذه الأزجال تشتمل على قطاع واسع من الحياة يمثل البشر فيه عنصرا أساسيا ؟ •• كذلك قدم الباحث دراسة مغرقة فى التقليدية حول عناصر تشكيل « الصورة الكبرى » مثل التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها وواضح أن معلومات الباحث فى هذا الفصل بشأن الصورة ، قديمة جدا وتحتاج الى مزيد من الاخصاب ، خصوصا فى مجال الصورة الشعرية •

والفصل الثالث فى هذه الدراسة يتناول البناء الفنى فى أشكال التعبير الشعبى عند بيرم . وقد رصد الباحث هذه الأشكال فى أربعة ، هى القصيدة والموال والقصة والمنظومة ذات اللازمة المتكررة ، ثم قام بتصنيف أزجال بيرم تحت هذه الأشكال الأربعة .

واذا كان الحال كذلك فان ما توصل اليه الباحث من نتائج لابد ان يقع فى نطاق تحصيل الحاصل ، مع انه قدم خاتمة لبحثه تحتوى على مجموعة من النتائج المصنفة تحت ما اسماه بالتجديد فى الأوزان والتجديد فى البناء والتجديد فى الصورة ، وكانت هذه النتائج التقليدية بمثابة النهاية الطبيعية ، اذ الزم الباحث نفسه منذ البداية بمهمة صعبة تنوء الرسالة قبل قدراته بحملها . فكل باب من أبواب الرسالة ، بل كل فصل منها ، يمكن ان يكون موضوعا قائما بذاته لرسالة جامعية ، ناهيك عن اللغة والتركيبات اللغوية ، وهو الجانب الذى اغفله الباحث ، على الرغم من ان التركيبة اللغوية عند بيرم ذات طبيعة خاصة ، الى الحد الذى كان يخشى فيه من عامية بيرم على الفصحى . وربما كانت الحسنة الوحيدة التى قدمها الباحث فى هذه الرسالة هى انه استطاع توثيق ٧٤ قصيدة زجلية لبيرم اغفلتها الأعمال الكاملة له ، وان كان من ناحية اخرى قد اغلق الباب أمام تسجيل رسالة جامعية اخرى تحمل نفس العنوان قد تكون اكثر كفاءة .

●● ومن الأدب الشعبى ننطلق الى موضوع طريف لرسالة فى الأدب المقارن قدمها الباحث حسن عباس لنيل درجة الماجستير فى الآداب ، باشراف الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل وشارك فى الاشراف الأستاذ الدكتور كامل متولى ، وموضوع الرسالة هو « حى بن يقظان وروبنسون كروزو ـ دراسة مقارنة » .

يقول الباحث صاحب الرسالة : « ان أقصى ما ترجوه هذه الدراسة هو أن تسهم فى الاجابة عن سؤال كثر ترديده وهو هل كان لقصة حى بن يقظان لابن طفيل تاثير فى رواية روبنسون كروزو لدانيال ديفو ؟ » .

ومن خلال دراسة مستفيضة تقع فى ثلاثة أبواب كبيرة ، حاول صاحب هذه الرسالة الاجابة عن هذا السؤال . وقد تتبع الباحث فى الباب الأول من الدراسة حياة ابن طفيل الشخصية ، والمؤثرات التى عملت فى فكره ، ثم تناول بالتحليل قصة حى بن يقظان ، وبعد ذلك تناول حياة الكاتب الانجليزى دانيال ديفو الشخصية والمؤثرات التى عملت فى فكره ، وقصةروبنسون كروزو . وهو باب تاريخى يعتمد على التجميع ، ولذلك احتجبت فيه شخصية الباحث الى حد كبير . أما الباب الثانى من الرسالة فيتتبع فيه الباحث الصلات التاريخية والمصادر محتملة التاثير التى يمكن ان تكون قد اسهمت فى نقل تاثير حى بن يقظان الى روبنسون كروزو . وقد أثبت الباحث فى هذا الباب وجود تاثير عربى من ابن طفيل على دانيال ديفو . فقد ترجمت قصة حى بن يقظان الى اللغة اللاتينية والى الانجليزية ، عدة مرات خلال حياة دانيال ديفو نفسه . وقد حصر الباحث هذا التأثير القوى فى مجموعة كبيرة من أوجه الشبه التى توصل اليها فى الباب الثالث والأخير من الرسالة ، والذى يعد متضمنا مع الباب الثانى الاجابة عن السؤال الذى طرحه الباحث فى المقدمة .

ولعله يكون من المفيد أن ننظر مع الباحث فى بعض النتائج التى توصل اليها فى هذه الدراسة وأهمها . أن الباحث رأى أن كلتا القصتين تنتمى الى الأدب الطوبانى النزعة من ناحية ، ولكنهما تختلفان عنه فى أن كلتيهما تعنى بالفرد والنموذج الأمثل الذى ينبغى أن يكون عليه الفرد . وهذا المفهوم يخالف المفهوم الشائع فى المدن المثالية ، مثل جمهورية أفلاطون . وقد استنتج الباحث من الشبه فى الشكل والمضمون والغاية التى سعى اليها كل من البطلين فى العملين ـ استنتج أن تكون قصة حى بن يقظان هى المثال الذى احتذاه ديفو فى روايته . كذلك تشابه العملان فى فرض العزلة على البطلين ، وتشابهت أسباب فرض العزلة على البطلين واماكن النفى التى فرضت عليهما فى جزيرة مهجورة يحيط بها الماء من كل جانب ، وهو نفى ـ كما يقول الباحث ـ لم يكن يهدف الى هدم حياتيهما بل الى تصحيح لمسار هذه الحياة بتدخل مدبر من قبل العناية الالهية . وعلى هذا الصعيد يمضى الباحث فى رصد أوجه الشبه بين العملين ، كالحبكة القصصية المتقنة ، وغرابة الموضوع ، وان كليهما يعد من قصص الشخصيات النامية ، على الرغم من ان الفكر هو العنصر السائد فيهما .

هذا الباب الثالث هو اهم ابواب الرسالة جميعا ، فقد ظهر فيه الجهد الحقيقى الخاص بالباحث . وقد جاء منسجما مع ما اخذه الباحث على عاتقه منذ بداية البحث ، فقد طرح اشكالية ونجح فى الاجابة عنها ومعالجتها بنجاح ، وتوصل الى قطع الشك باليقين حول التساؤل السابق ، او هو على الأقل قطع الشك باليقين الى ان تظهر دراسة اخرى تلغى هذه النتائج او تغيرها او تعدل منها .

●● وضمن مجموعة لا باس بها من الدراسات التى تركزت فى الآونة الأخيرة حول تاثير المأثورات الشعبية على بعض الأشكال الابداعية فى الأدب . تاتى رسالة جادة تبحث فى نفس الموضوع . وقد سبقت هذه الرسالة مجموعة أخرى من الرسائل التى سارت فى نفس الاتجاه .

وهى رسالة قدمها الباحث عبد الرحمن بسيسو لنيل درجة الماجستير باشراف الدكتور جابر عصفور ، وعنوانها « المأثورات الشعبية واثرها فى البناء الفنى للرواية الفلسطينية » .

ودراسة كهذه قد تشى عند البداية بامكانية الانزلاق الى الخطابية والسياسة والنعرة القومية · خصوصا والباحث يعالج قضية على قدر لا بأس به من الحساسية ، فالمأثورات الشعبية موضوع يتعلق بالذات القومية ، وهذه الذات فى مثل الظروف التى يعيشها الشعب الفلسطينى الآن محكومة برؤية خاصة من جانب الأدباء بسبب الظروف والملابسات · ولكن هذه الدراسة استطاعت أن تتخلص بلباقة من مثل هذا المنزلق ·· فقد كان هــذا البحث هو الصـــورة المنقحة الأخيرة ، بعد أن سبقته جهود أخرى · صحيح أن الباحث لم يستطع أن يتخلص من حماســـته أحيانا ، لكن هذا لم يحدث باطراد فى كل فصول الرســالة من ناحية ، ومن ناحية أخرى لم تكن بأى شكل تعصبا ممقوتا بل كانت نوعا من الحماسة الهادئة يحسب للرســـالة لا عليهـا · وتقع الرســالة فى ثلاثة أبواب ، يحتوى البــاب الأول منها على محاوله جادة لتاصيل علاقة الرواية الفلسطينية بالمأثورات الشعبية ، وهو يتناول المأثورات الشعبية فى أطر الاستلاب والضياع ثم الاحياء ، وهذا هو المدخل الذى كان يمكن أن ينزلق منه الباحث الى الخطابية والسياسة · كذلك يتناول هذا الباب دوافع عودة الروائى الفلســـطينى الى مأثوراته الشعبية · أما الباب الثانى فهو يتناول الصياغات الملحمية للصراع القومى ، وهو يحتوى على تحليل للروايات التى وظفت المأثورات الشعبية ، وبصفة خاصة الملاحم والســير وحكايات البطولة ، وهى روايات تمثل المراحل التى احتدم فيها الصراع بين الشعب الفلسطينى والعربى من جهة ، وبين قوى القهر المختلفة ، سواء أكانت أجنبية أم محلية ، من جهة أخرى · وتبدأ هذه المراحل فى حياة الشعب الفلسطينى بهزيمة ١٩٤٨ ثم هزيمة ١٩٦٧ ثم أحداث أيلول الاسود وأخيرا الحرب الأهلية الدائرة فى لبنان الآن ، وقد تمكن الباحث من الرجوع الى نصوص روائية وقصصية تمثل مرحلة البدايات ، وهو عمل تأصيلى صعب ، أضف الى صعوبته هذه الظروف التى يعيشها الشعب الفلسطينى ، وقد أثبت الباحث أن البداية كانت على يد الكاتب « أميل حبيبى » فى روايته « سداسية الأيام الستة » ، ثم تناول البحث المراحل اللاحقة ، وأكد من هذا التأصيل على حقيقة مؤداها أن ظاهرة العودة الى المأثورات الشعبية لاستلهامها وتوظيفها فى الرواية انما يرجع الى محاولة اثبات الذات القوميه ، وتنامى حركة الواقــع الفلسطينى ، ويصر الباحث على أن انضج الروايات الفلسطينية فنيا وفكريا هى تلك التى وظفت المأثورات الشعبية · وهذه المقولة قد لا تنطبق ـ كما يقول الباحث ـ على اثبات الذات القومية الفلسطينية وحدها وانما هى جزء من اتجاه ينتظم الوطن العربى ، فقد سبق هذه الدراسة ـ كما ذكرت ـ رسائل عربية أخرى سارت فى نفس الاتجاه ، ومنها على سبيل المثال دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى القصة العراقية » ، ومنها أيضا دراسة أثر « المأثورات الشعبية فى المسرح المصرى » ·· وهذه الدراسات جميعا ربما مثلت جانبا من حركة اثبــات الذات القومية العربية لا الذات الفلسطينية على وجه التحديد ·

أما الباب الثالث ، وعنوانه « جدلية العجز والفعل » ، فيقوم على دراسة الروايات التى عالجت هذه الجدلية فى المأثورات الشــعبية ، وفى الواقع الفلسطينى ، من خــلال توظيف شخصيات وأشكال وعناصر تراثية ، ومن خلال وقوفها عند بعض الأفكار والمفاهيم التراثية العاجزة لادانتها وتقديم بديل ايجابى لها· ومن خلال هــذا الباب قدم الباحث دراستين طريفتين لظـــاهرتى الولى والمخلص المنتظر ، بوجهيهمـا : السلبى بقصد ادانته ، والايجابى لتطويره وتنميته ، وذلك كله من خلال اســتعراض جاد مســـتوعب للروايات التى نهضت على توظيف فكرتى الولى والمخلص ·

وقد اتاحت خطة البحث ، امكانية الاجابة عن الأسئلة التى يمكن ان تثار حول هذا الموضوع ، كما اتاحت امكانية تعمق اثر المأثورات الشعبية بشتى اشكالها فى بناء الرواية، وكذلك امكانية ابراز الدلالات الجمالية والفكرية التى يعكسها توظيف هذه المأثورات فى صياغة الرواية ، وان كان الباحث فى هذه الرسالة قد ركز بصــورة اســاسية على الدلالات الفكريــة والوظيفية اكثر من تركيزه على الجــانب الجمالى الفنى فيها ·

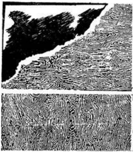
راحلان كريمان

●● منيت حياتنا الفكرية والأدبية فى الآونة الأخيرة بوفاة استاذين وعالمين جليلين هما الدكتور عبد العزيز الأهوانى والدكتور محمد النويهى .

والمجلة اذ تنعاهما ترى من واجبها ان تنشر دراسة موضوعية وافية عن حياة كل منهما الفكرية ، متناولة جهوده العلمية، واسهامه فى تأصيل كثير من افكارنا ، وفى اثراء المكتبة العربية بالدراسات الرصينة ، وفى دعم النهضة الأدبية المعاصرة ، وفاء ببعض حقهما ، وتقديرا للدور الكبير الذى قام به كل منهما .

لقد أعطيا الكثير ، وخرج على أيديهما اكثر من جيل ، وتركا فى حياتنا الفكرية والأدبية بصمات لا تزول . رحمهما الله !

آخر ما كتبه الدكتور عبد العزيز الأهوانى



التراث المنقطع

الزجل ... الشعر العامى



● ساهم المرحوم الدكتور الأهوانى بكتابة هذا المقال فى تشجيع فكرة تبناها مجموعة من الشباب لانشاء مجلة خاصة بهم ، تعبر عن مطامحهم الفكرية ، بعنوان «خطوة» • ونحن ، اذ نشكر لهم ايثارنا بهذا المقال الذى كتبه الفقيد قبيل وفاته ، نرجو لهم التوفيق فى « خطواتهم » •

●● أخرجت المطابع فى مصر ، ولا تزال تخرج ، مجموعات كثيرة من شعر نظمه فى اللغة العامية شعراء معروفة أسماؤهم • وأحسب أن هذا الشعر العامى — على أهميته لم يظفر بما يستحقه من عناية الناقدين والباحثين • لقد انصرف هؤلاء الى الشعر المعرب فى صياغته القديمة والحديثة ، وأعرضوا أو كادوا يعرضون ، عن هذا الفن الذى عرفه القدماء باسم الزجل • ولا أكاد أعرف — فى نطاق الجامعات والرسائل الجامعية — من كتب عن الزجالين المحدثين ، باستثناء بيرم التونسى ، على حين أن رسائل كثيرة عن الشعر الشعبى من مواويل وأغان ، جمعت من أفواه الأحياء من الناس فى مختلف البلاد •

انني أدعو الى متابعة هذا الانتاج وتقييمه ، وتوضيح مكانته بين فنون القول فى حياتنا المعاصرة ، فهو جدير بالدراسة ، وهو كفيل بأن يكمل الصورة عن أشكال التعبير الفن فى مجتمعنا الجديد ، وجوانب الخلق والابداع لدى جيل من شعرائنا المحدثين · ولا أحب أن يقتصر الأمر على الدراسات الأكاديمية · بل أرجو أن يتجاوز ذلك الى الصحف والمجلات ووسائل الاعلام الأخرى ، ليتحقق بذلك التفاعل المنشود بين الشاعر والناقد والجمهور ·

وأرجو أن أستطيع القيام بنصيب فى التعريف بهـذا الانتاج بعد أن قمت من قبل بدراسة الزجل فى عصـوره الأولى ·

لقد ظهر فن الزجـل ، اول ماظهر ، فى ذلك القطـر العربى البعيد عن مركز العروبة فى الأندلس منذ القرن الرابع والخامس الهجريين ·

وكان ظهور الزجل حدثا فى تاريخ الشعر العربى ، سبقه حدث آخر فى نفس ذلك القطر ، وهو ظهور فن التوشيح فى القرن الثالث الهجرى ·

وكان التوشيح بمثابة الثورة على القصيدة العربية ذات القافية الواحدة والوزن الواحد ، وكان الزجل بمثابة الثورة على التوشيح · لقد استخدمت الموشحات اللغة المعربة ، ولكنها حولت القصيدة الى مقطوعات ذات أغصـان وأقفال ، فعدلت بذلك عن الوزن الواحد والقافيـة الموحدة الى تعـدد الأوزان والقوافى · وسار الزجل فى طريق الموشـحات من ناحية الأوزان والقوافى · ولكنه استخدم اللغة العامية مكان اللغة المعربة ·

وربما يختلف مؤرخو الشـعر العربى فى تعليل ظهور هاتين الحركتين وربما أطالوا الحديث عن الصلة بين التوشيح والتطور الموسيقى ، وعن الصلة بين الزجل والأغانى الشعبية · ولكنهم لا يختلفون فى أن هذين الفنين كانا مصدر ثراء للشعر العربى ، وانهما انتقلا من الأندلس الى المغرب والمشرق وصارا تراثا عربيا مشتركا يقتدى فيه اللاحقون بالسابقين ــ وكذلك لا يختلفون فى الدور الكبير الذى اضطلع به فى تطوير هـذا الفن امام الزجالين بالأندلس أبو بكر بن قزمان ، وأن أزجال هـذا الامام كانت تروى فى حواضر المغـرب والمشرق على السواء ·

فاذا تساءلنا كيف استطاع فن نظم فى لهجة عاميـة أن يظل مفهوما متداولا فى أقطار ذات لهجات مختلفة ؟ فالجواب انه تمكن من ذلك لارتكازه على عنصرين · أولهما أن الزجل كفن من فنون التعبير ظل على صلة بالفنيين الآخرين : القصيد والتوشيح ، وظل الزجالون كجماعة مثقفة عـلى علم وثيق بالتراث العربى على اختلاف علومه وفنونه ·

والعنصر الثانى ــ وهو متفرع عن هـذا الأول ــ هو أن لغة الأزجال كانت لغة وسطى بين لغة الحديث اليومى ، أى بين العامية الدارجة وبين اللغة الفصحى أو المعر به التى سـجل فيها الشعر والتوشيح وسائل التراث العربى ·

فاذا تركنا العصور القديمة ، وجئنا الى عصرنا الحاضر نفتش عن الفنـــون الثلاثة المذكورة من حيث ارتباطها أو انقطاعها عن تراثها السـابق وجدنا ما يستحق التفكير فيه والوقوف عنده ·

أما الشعر المعرب فقد ظل مرتبطا بتراثه القـديم على الرغم من كل ما حـدث فيه من تطـور وتغيير ، منذ جيل البارودى الى جيل شوقى الى أصحاب مدرسـة الديوان الى جماعة ابوللو الى الشعراء المعاصرين ·

وربما اختلف نصيب هؤلاء الشعراء فى مدى استيعابهم للتراث الشعرى وعكوفهم عليه وموقفهم منه ، ولكنهم على أى حال لايجهلونه ·

ولعل منهم من يرى وجوب الدراسـة العميقة له ، والاستفادة منه ، ليكون تجديدهم قائما على أسـاس صحيح يكسبه أصالة وتأثيرا ·

أما تراث التوشيح فقد ظـل حيـا فى مجـال السماع ، وظلت الموشحات القديمة لابن زهر وابن سهل وابن الخطيب ، وهم أندلسيون ، وابن سناء الملك ومن جاء بعده من مصريين يجـدون استجابة لدى جمهـور المستمعين · بل ويجد من يحرصون على احيـائه ، والنظم فى قوالبه من مؤلفى الأغانى وكتاب المسرحيات الغنائيـة · حقـا لقد وجـد ناظم الأغانى والأناشيد الحديثة الذى يصطنع العامية ، ولكنه ظل مع ذلك يحوم حول نماذج الموشحات فى مختلف العصـور ، ويحاول التوفيق بين الجديد والقديم حسب أصول التلحين الموسيقى · أما فن الزجـل ، فيبـدو أن الحديث منه قد انقطع عن التراث الزجل انقطاعا يشبه أن يكون تاما . حقا ان ظاهرة اللغـة الوسطى بين العامية الدارجة وبين الفصحى ظلت سمة للزجل الحديث ، كما كانت سمة للزجل القديم ·

وهذا هو ما يفرق بين الزجل أو ما يسمى بالشعر العامى وبين الشعر الشعبى الخالص ممثلا فى المواويل التى يحفظها العامة ويتداولونها مشافهة ·

وكذلك ظل شعراء العامية المحدثون ينتمون الى الفئـة المثقفة ، ويظفرون بحظ من معرفة الثقافة المدونة على اختـلاف فنونها ، كما كان شأن الزجالين القدماء ·

ولكن شعراء العامية لا يكادون يعرفون شيئا عن الزجل القديم . لا فى عصوره البعيدة وحدها ، وانما فى عصوره القريبة ايضا ، فاذا كانوا يجهلون ابن قزمان وأبا الحسن الششترى · وهما أندلسيان ، فهم لا يعرفون أيضا القيم الغبارى والبدر الزيتونى والحجازى ، وهم مصريون · بل لعلنى لا أبالغ اذا قلت أن معرفة أكثرهم بعبد الله النديم وامام العبد وعزت صقر ومن عاصرهم أو جاء بعدهم لا تكاد تتجاوز معرفة الاسماء أو معرفة النزر القليل الذى لا يغنى من ازجالهم · واكثر من هذا أن شعراء العامية أو معظمهم يرفضون أن يسمى فنهم زجلا ، وأن يطلق عليهم اسم الزجالين · وكأن هذا الاسم العريق انتهى وجوده بوفاة بيرم التونسى ، وابو بثينة · وهذا الرفض دليل يثبت بغير شك هذا الانقطاع التراثى الذى نتحدث عنه ·

ومن حق مؤرخى الشعر أن يتساءلوا عن أسباب هذا الانقطاع ولهم أيضا أن يتساءلوا عن آثار ذلك فى الشعر العامى ، أكان خيرا أم شرا · ولهم أيضا أن يتساءلوا عن المصادر البديلة التى يستمد منها هذا الفن فى مرحلته الحديثة أصوله وصنعته وموازينه الفنية ونماذجه المختارة ومقاييس الاجادة فيه ، ذلك أن كل فن حقيقى لايستطيع أن ينمو ويزدهر الا أن تكون له جذور واصول ·

وهذا التساؤل لن يجد اجابته الصحيحة الا بعد الدراسة الشاملة المستوفاة لهذا الانتاج الحديث · وذلك ما لست أدعيه لنفسى الآن ·

ولكن الذى بين يدى من انتاج شعراء العامية يجعلنى أرى أنهم ، أو فريقا كبيرا منهم ، قد ارتبط بالشعر الحديث ارتباطا وثيقا كاد يفصلهم عن الشعر الشعبى من جانب ، وعن التراث الزجلى من جانب آخر ·

وهم بذلك يختلفون اختلافا جوهريا عن الزجال القديم. لقد كانت قضيته التجاذب بين قطبى القصيدة العربية من ناحية ، والشعر الشعبى والأغانى الشعبية من ناحية أخرى، هى القضية الأساسية عند الزجال القديم· فانتهج نهجا وسطا وأقام توازنا بين هذين القطبين ، وحقق لنفسه استقلالا ونوعية متميزة ، فلم يجرفه تيار الفصحى ولم يجرفه تيار العامية ، واستعان فى هذا بقوالب التوشيح واعتصم بها ·

والآن وقد تغير سير السفينة ـ والسفينة من اصطلاحاتهم ـ فجنحت الى شاطىء الشعر ، وابتعدت عن الشاطىء الآخر ، صار المنهج الصحيح لتقييم هذا الشعر العامى او الزجل الحديث ، وكشف أسراره وادراك ابعاده وجلاء عبقريته ، منوطا بالربط بينه وبين مدارس الشعر الحديث او الشعر الحر ، وما لهذا الشعر من أساليب واتجاهات ونوازع ومدارس ·

لقد أصبح هذا الشعر هو تراث لشعراء العامية المحدثين ، فوجب ان يتغير لذلك منهج الدراسة ·

وذلك تصور مبدئى تثبته الدراسة أو تنفيه ·

فصول
فصول

الدكتور محمود علي مكي

●● كانت وفاة الأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني في الثالث عشر من مارس الماضي (١٩٨٠) حدثا فاجعا ملأ بالألم نفوس محبيه ومريديه وزملائه وأصدقائه وما كان أكثرهم في العالم العربي كله على اتساعه من العراق والكويت الى المغرب الأقصى . فقد كان للأهواني في كل هذه البلاد تلاميذ وأحباء يعرفون له قدره بصفته عالما وأستاذا ، ويحبونه انسانا يجمع بين العلم وحسن الخلق وكرم النفس وحب الخير للجميع .

عبد العزيز الأهواني والتراث

لقد كان الأهواني ـ فضلا عن كونه أستاذا جامعيا وباحثا متخصصا ـ نموذجا رفيعا للمثقف العربي الذي يرى لأمته ومجتمعه دينا عليه لابد أن يؤديه ، فالعلم عنده ليس مجرد فرع من فروع المعرفة يعكف عليه الباحث منقطعا له في برج عاجي ، معرضا عن هموم المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، بل هو خدمة عامة تستحق أن تبذل فيه التضحيات بنفس راضية ، وكأنه كان يأتسي في ذلك بعظماء العلماء من سلفنا الصالح الذين كانوا يرون زكاة العلم أن يؤدوه للناس ولا يكتموه . وما كان أكثر ما يلح الأهواني على هذا الموضوع: موضوع رسالة الأستاذ الجامعي وكيف ينبغي أن تكون ، فهو يرى أن هذه الرسالة لا تنتهي بفراغ الأستاذ من محاضرته في قاعة الدروس ولا بعكوفه على كتاب يخرجه ليهيىء لنفسه به قدرا من الشهرة أو المال أو الجاه ، واذا كان هذان العملان : القاء الدروس والتأليف من المقومات الأساسية لشخصية الأستاذ فانهما ليسا الا البداية والمنطلق نحو جهاد طويل متواصل يسعى فيه العالم الى أكبر عدد من تلاميذه ومريديه يبث في نفوسهم روح العلم يستثير أذهانهم بما يطرح من مشكلات ويناقش معهم شتى جوانب المعرفة ويقوم معهم أصول منهج التفكير والبحث .

لقد عرفنا على طول طريق العلم الجامعي التي سلكناها طرازين من الأساتذة لكل منهما فضله بغير شك ولكن لكل منهما منهجا خاصا في ايصال علمهم الى من يحيط بهم : أما الطراز الأول فهو لأولئك الأساتذة العلماء الذين يقتصرون على أداء واجبهم في ايصال قدر مطلوب من المعارف لتلاميذهم مجتهدين في ذلك بقدر ما تعينهم ظروف العمل ، وأما الطراز الثاني فهو الذي لا يتجه فقط الى عقول التلاميذ وأذهانهم وانما لشخصياتهم وسلوكهم العلمي والخلقي أيضا ، وربما كان الطراز الأول الذي يفرغ بعد أداء واجبه الى التأليف والكتابة أغزر انتاجا وأكثر كتبا ، ولكن الطراز الثاني هو الأعمق أثرا في نفوس من يتوجهون اليه ، لا من التلاميذ المباشرين فحسب ، بل كذلك من الأصدقاء والزملاء وحتى ممن يتصلون بهم اتصالا غير مباشر . وقد كان الأهواني من هذا الطراز الثاني الذي يعنى بالتوجيه وبالسلوك العلمي والثقافي أكثر مما يعنى بالتلقين ، والذي نذكر من أمثلته الفذة طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وعباس محمود العقاد طيب الله ثراهم وشوقي ضيف ومحمود شاكر مد الله في عمرهما .

وعلى الرغم من أن الأهواني قد اشتغل طوال حياته التي امتدت على طول خمسة وستين عاما

عبد العزيز الأهواني والتراث

(١٩١٥ – ١٩٨٠) بفرع معين من فروع الدراسة تخصص فيه تخصصا دقيقا هو ميدان الدراسات الأندلسية ، فان ذلك لم يمنعه من المشاركة النشيطة في حياة أمتنا الثقافية ، وقد باشر ذلك من مواقع عمل تعددت وتنوعت تنوعا كبيرا: بصفته وكيلا لمعهد الدراسات الاسلامية في مدريد ، ومستشارا ثقافيا لبلادنا في الرباط ، ووكيلا لوزارة الثقافة ، ورئيسا لمؤسسة الفنون المسرحية ، وامينا فنيا للشعبة القومية لليونسكو ؛ هذا فضلا عن عمله الأساسي الذي ظل يزاوله أكثر من ثلاثين سنة استاذا في الجامعة .

ومن هذه المنابر المختلفة التي لم نعدد الا بعض معالمها البارزة استطاع الأهواني بلسانه وقلمه وجهده الذي لم ينقطع ان يؤثر في حياتنا الثقافية تأثيرا عميقا لم يترك جانبا من جوانبها. وربما كان أهم تلك المنابر التي باشر الأهواني منها ذلك التأثير العميق – مع انه لم يكن موقع عمل رسمي – هو ندوتاه الأسبوعيتان اللتان كان يعقدهما في داره ، فاتحا ابوابها لكل طارق، فقد كانت هذه الندوات متعة للروح والفكر ، وما أكثر القضايا التي كانت تعالج فيها في حوار موضوعي كان الأهواني استاذا في ادارته وتوجيهه .

وقد انعكس هذا الحوار أيضا على جهود الأهواني في كل مكان ، واصبح سمة تميز عمله دائما ، حتى حينما تضطره ظروف عمله الى التغيب عن مصر ، ففي مدريد كانت له ندوته في بيته وفي معهد الدراسات الاسلامية هناك ، وفي الرباط كان له لقاء أسبوعي ينظمه في فندق برج حسان ، وحتى فترات اقامته القصيرة في سوريا والكويت لم تكن تخلو من ندوات يجتمع فيها اليه صفوة المثقفين في هذه البلاد .

واذا كان فضل هذه الندوات كبيرا على كل من كانوا يترددون عليها من رجال الفكر والثقافة فانها كانت ايضا حافزا قويا طالما شحذ قلم الاهواني نفسه واستثاره الى معالجة كثير من القضايا التي كانت تهم أمتنا العربية خلال السنوات الثلاثين الأخيرة ، التي كانت من احفل سنوات تاريخنا المعاصر بالأحداث . واذكر من هذه القضايا قضية اللقاء بين الحضارات التي كانت دائما هي الشغل الشاغل للأهواني ، وقضية ازمة اللغة العربية الفصحى في مجتمع اليوم ، وقضية الوحدة العربية ، ودور المثقف في مجتمعنا العربي الحديث ، وغير ذلك مما تناوله قلم الأهواني على صفحات كثير من صحف العالم العربي ومجلاته في القاهرة وبيروت ودمشق والرباط والجزائر .

لقد أولى الاهواني جانبا كبيرا من اهتمامه لقضية المعاصرة في ادبنا العربي ، ودور الأديب في بحث مشكلات مجتمعنا المعاصر ، ورسالته في خدمته ، وكذلك لقضية القومية والوحدة ، ولمكان الآداب الشعبية من ادبنا العربي ، قديما وحديثا ، ولمشكلة الصراع بين الفصحى واللهجات العامية . وكان في كل ما طرحه من هذه القضايا ناقدا حرا ومفكرا تقدميا بمعنى الكلمة . ولعل ذلك هو ما جعل بعض الباحثين يتصورون ان التراث العربي ومنجزاته لم يكن يحتل من فكر الأهواني حيزا مرموقا . وكانت السنوات التي امتدت بعد ثورة يولية سنة ١٩٥٢ الى أواسط الستينيات قد شهدت بروز فكرة القومية العربية واشتداد جدل المفكرين حول فلسفتها ومقوماتها . ومن هنا كان بعض المثقفين ينظرون في شيء من الريبة الى كل دعوة تستحث الباحثين على دراسة مشكلة اللهجات العامية او توجه الاهتمام الى آدابنا الشعبية ، وكان هذا الاهتمام معناه الانسلاخ عن قوميتنا العربية او الاعراض عن تراثنا الثقافي القديم .

وذلك هو ما يحملنا على ان نختص هذا الموضوع بالبحث ، لندرس فيه مكان التراث القديم من اهتمام عبد العزيز الأهواني ومن نتاجه الفكري ، ومدى التفاعل في فكره بين القديم والحديث .

● الاهواني وبداية اهتمامه بالدراسات الأندلسية :

عبد العزيز الأهواني من الباحثين الذين عرفوا طريقهم ، وخطوا مستقبل حياتهم العلمية منذ شبابهم المبكر ، فقد استهوته الأندلس منذ ان

كان يدرس في الجامعة في أوائل الثلاثينيات . وقد استطعنا ان نتتبع اهتمامه بهذا المجال من دراسات الأدب العربي بفضل سلسلة من ثلاث مقالات نشرها الاهواني بقلمه في الصفحة الادبية من جريدة « الشعب » الجزائرية على مدى ثلاثة أسابيع (٢و٩و١٦ سبتمبر سنة ١٩٦٦) . وكانت هذه المقالات جوابا عن أسئلة توجه بها اليه الأديب والكاتب الجزائري عبد الله ركيبي . وأودع الأهواني مقالاته تلك مزيجا من الدراسة العامة للحضارة الاندلسية وتسجيل بعض الذكريات عن شبابه في الجامعة مما يلقى ضوءا كاشفا على بعض الجوانب من سيرته الذاتية .

ويبدأ الأهواني حديثه باشارة يتمثل فيها منذ هذه الفترة المبكرة ايمانه بوحدة التراث الثقافي العربي فيقول :

« ان دراستي للأدب الأندلسي لم تنقلني من ميدان الى ميدان آخر منفصل عنه ، وانما انتقلت بي الى جانب من نفس الميدان الكبير ، وهو الأدب العربي »

ويستعيد الاهواني ذكريات البداية في الثلاثينات من هذا القرن فيورد هذه الملاحظة الطريفة التي تدل على دقة النظرة وهو يقارن بين ارتباط أدبنا المعاصر بالتراث وارتباط أدب تلك الأيام به :

« واحب ان اسجل هنا ظاهرة ادبية كانت أكثر وضوحا في تلك الأيام منها اليوم ، هي ان الأدب العربي الحديث كان وثيق الصلة بالأدب العربي القديم . ذلك ان ادباء الجيل الماضي وان تأثروا بالأدب الأوروبي مترجما او في لغاته الاصلية كانوا على حظ كبير من معرفة الأدب العربي القديم . لقد كانوا ممن تخرجوا من المعاهد التي تقوم أصلا على دراسة اللغة العربية والأدب العربي كالأزهر والقضاء الشرعي ودار العلوم . ويكفي في هذا السياق ان نذكر اسماء المنفلوطي واحمد امين وزكي مبارك ومصطفى عبد الرازق وامين الخولي وعبد الوهاب عزام وطه حسين ، اذا اقتصرنا على الادباء المصريين ، بل ان الذين لم يتخرجوا من تلك المعاهد كانوا - بالرغم من نشاتهم الحديثة - على حظ مكين من معرفة التراث العربي امثال عباس محمود العقاد والمازني وشكري وشوقي وحافظ ابراهيم وهيكل وسلامة موسى . لقد تطور الامر بعد ذلك ولا يزال في طريقه الى تطور يكاد ينفصل فيه ما بين الأدب العربي القديم والأدب العربي الحديث . وانها لظاهرة جديرة بالدراسة » .

ثم يحاول الاهواني التعرف على أسباب هذا التطور وعوامله ، فيرجع ابتعاد الأدب الحديث (أدب أواخر الستينات) عن التراث القديم الى النزوع الحالي الى التخصص .. ، وكثرة الترجمة عن اللغات الاجنبية ، وانفتاح التثقيف أمام الجماهير العريضة ، **فضلا عن التطور الاجتماعي الذي تعرض له المجتمع العربي . كل** هذه العوامل أدت الى نتيجة يجملها الأهواني فيما يلي :

« كل ذلك جعل عددا غير قليل من الأدباء المعاصرين في الوطن العربي يبلغون مكان الصدارة في عالم الكتابة دون ان يشعروا بالحاجة الملحة الى دراسة الأدب العربي القديم او التعمق في دراسة اللغة العربية وقواعدها واساليبها ، خاصة في مجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح ، حيث تعقدت الأساليب الفنية او التقنية ، وحيث ضعف نصيب الأدب القديم في المشاركة في هذا المجال » .

واذا كانت النتيجة التي طرحها الأهواني في حديثه عن تلك الظاهرة واضحة السلبية ، اذ انه لا يسهل تصور أديب يحتل مكان الصدارة في أدب أمة دون ان يشعر بالحاجة الى التعمق في دراسة لغته او دراسة تراث ادبه فان الأهواني كالعهد به في أناته وترويه لا يسرع بالادانة ولا يجمح به السخط الى لطم الخدود وشق الجيوب ، وانما ينعم النظر في الظاهرة متأملا فاحصا ، بل مقدرا ما تحمله من ايجابيات. فالنزوع الى التخصص امر لا بأس به وان كان من عيوبه انه لا يولى التكوين الانساني العام للمثقف ما ينبغي من عناية ، وكثرة الترجمة عن اللغات الأجنبية شيء طيب وان كان من الواجب ايضا ان يراعى الكيف كما يراعى الكم ، وانفتاح التثقيف امام الجماهير العريضة غاية نبيلة وواجب ينبغي على كل مجتمع يسعى للتقدم ان يبذل كل الجهد لأدائه ، ولكن السيىء هنا أن ما يكسبه التثقيف والتعليم بصفة عامة في الاتساع قد يخسره في العمق وتماسك البناء الثقافي . الأهواني يوحي بكل ذلك وان كان - كما كان في حواره دائما - مهذب التعبير هادىء الصوت عزوفا عن الحدة وعلو النبرة .

وبمثل هذا الهدوء الرصين والبعد عن الانفعال

يتحدث الأهواني عن رحلته الطويلة ورحلة عدد من أترابه الشباب مع الأدب الأندلسي ، فيضع ايدينا أيضا على حقيقة تفسر انصراف كثير من الشبان من زملائه عن الدراسات الأندلسية وهم في أول الطريق بعد أن استهوتهم واستثارت أخيلتهم . يقول الأهواني ان الأندلس كان لها استهواء وسلطان على نفوس الشباب من دارسي الأدب وقارئيه ، وذلك لأن ضياع الأندلس وسقوطها بعد ثمانية قرون من حياة مثيرة ونضال مستمر كان يجعل منها فردوسا مفقودا او يخلع على اهلها نوعا من البطولة ، ويحيل ارضها المخضبة بالدماء عالما مسحورا خياليا . غير ان هذا النزوع الرومانتيكي ـ الذي يعترف الأهواني بأنه لم يسلم من سيطرته ـ شيء والدراسة العلمية شيء آخر . ومرحلة الانتقال من الرومانتيكية الى العلمية من اخطر المراحل التي يتعرض لها شباب الدارسين ، وهي مشكلة ينبغي ان يتنبه اليها الاساتذة والعلماء والمشرفون على هذه الدراسات في وطننا العربي .

ويختم الأهواني تأمله لهذه الظاهرة بعبارات نرى فيها خلاصة للسلوك العلمي الذي اخذ به الاهواني نفسه طوال حياته : « فطريق العلم شاق حتى في الدراسات الأدبية والجمالية ، وانه ليحتاج الى ادوات كثيرة لابد من اتقانها والصبر عليها .. وقديما قالوا : « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا اعطيته كلك » ، وهو قول صحيح . ونضيف الى ذلك ان العلم يعطي البهجة والمتعة ولكن ذلك لا يتحقق لمن شغلته مشاكل المادة العلمية واستغرقته وسيطرت على حواسه وليس في العلم جاف ورطب ولا حلو ومر ، وانما هو الاخلاص والجد الذي يجعل الجاف نديا والمر حلوا » .

ولعل هذه الكلمات من اجمل ما يقرأه المرء حول سياسة العلم وما يجب ان يلتزم به الباحث ويقدره من تبعة في عمله ، واجمل منها ان قائلها لم يعدها من قبيل النصائح النظرية التي يصطنع بعض الناس بها الحكمة ، وانما كانت منهاج حياة وسلوك ، طبقها الأهواني أول ما طبقها على نفسه ، وظل مخلصا وفيا لما حدده فيها من مبادىء حتى آخر رمق في حياته .

وقد فطن الأهواني منذ بداية مسيرته في مجال الدراسات الأندلسية الى حقيقة على اعظم جانب من الخطر والطرافة ، هي أن الاندلس كانت اعظم ميادين التقاء بين حضارتين : احداهما اسلامية عربية شرقية تمتد جنوب البحر المتوسط ، والثانية مسيحية لاتينية غربية تمتد الى الشمال من ذلك البحر . وفي ضوء هذا التصور طرح الأهواني قضيتين لا ينبغي أن تغيبا عن ذهن كل باحث في تاريخ الآداب القديمة . وكان هذا هو الموضوع الذي عالجه الاهواني في المقالة الثانية التي كتبها في جريدة «الشعب» الجزائرية (في ٩ سبتمبر ١٩٦٦) :

« أما القضية الأولى فهي ان التراث القديم كان دائما يعيش في مستويين ، ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذي يصطنع اللغة [العربية الفصحى ، والمستوى الشعبي الذي يتخذ] (١) اللغة العامية أداة للتعبير . ولئن كانت العناية بتسجيل هذا التراث الشعبي قليلة او منعدمة ، بحيث لا يجد الباحث الحديث بين يديه نصوصا منه الا القليل النادر ، لأنه كان تراثا شفويا ؛ فان ذلك لم يمنعه من ان يتسرب تسربا خفيا او ظاهرا الى عقول واقلام اصحاب الأدب الكلاسيكي .

والقضية الثانية اننا حين نلتمس التقاء الحضارات في التراث الأدبي لأمة ينبغي ان نتوسع في مدلول الأدب ، او على الأقل نتوسع في التفتيش عن الآثار المطلوبة في مؤلفات اخرى غير دواوين الشعر ومجموعات النثر الفني . وعلينا ان نتأمل كتب التاريخ والجغرافيا والرحلات والنبات والحيوان وغير ذلك ، اذ ان هؤلاء المؤلفين ، اي المؤرخين والجغرافيين وامثالهم ، كانوا اقل تزمتا فيما يتصل بالمفهوم الأدبي ، واقرب الى التماس الطرائف او الى مخاطبة جمهور اكبر من قراء الشعر والنثر الفني ، ومن هنا كانوا لا يتحرجون من سرد بعض ما يفيدنا فيما نحن بسبيله » .

ولعل القارىء يرى أننا توسعنا في اقتطاف هذه الفقرات مما كتبه الأهواني منذ أربع عشرة سنة ، غير ان الذي حملنا على ذلك عاملان : اولهما أن هذه العبارات التي خطها قلم الأهواني تمثل فلسفته الفكرية اصدق تمثيل ، ولاسيما موقفه من التراث بمستوييه اللذين تحدث عنهما: المستوى المثقف والمستوى الشعبي . والثاني ان هذه السلسلة من المقالات التي استعنا بها فيما نحن بصدده قد نشرت في جريدة يومية جزائرية لم تعد في متناول القراء والباحثين .

لقد تخرج عبد العزيز الأهواني من قسم اللغة

العربية بكلية الآداب سنة ١٩٣٨ وكان آنذاك فى الثالثة والعشرين من عمره ، ويظهر انه منذ سنوات دراسته فى الجامعة كان مقبلا على القراءة حول الاندلس ، ولكن اقباله هذا – على ما صرح به فى مستهل المقالات التى اشرنا اليها – كان من طراز ذلك « النزوع الرومانتيكى » الذى يجعل للاندلس استهواء وسلطانا على نفوس الشبان فى مثل سنه ، ثم لا يلبث بعد ذلك ان ينحسر عند معاناة البحث والاصطدام بحقيقة قلة المادة العلمية عن الاندلس تاريخها وأدبها .

ولم يكن من هذه المادة العلمية فى الثلاثينيات الا عدد بالغ القلة من الكتب المطبوعة ، نذكر منها كتاب « نفح الطيب » للمقرى التلمسانى ، و « تاريخ » ابن خلدون ، و « مطمح الانفس » و « قلائد العقيان » لابن خاقان ، كلها فى طبعات سقيمة غير محققة . اما الدراسات فلعل اهمها فى ذلك الوقت كتاب الاستاذ احمد ضيف «بلاغة العرب فى الاندلس » (وهو مجموع محاضرات القاها على طلبة الجامعة) ، وكتب الاستاذ كامل كيلانى .

ولعل هذه القراءات المتواضعة التى لم يكن امام هواة الأدب الأندلسى غيرها هى التى اثارت فى نفس الاهوانى الاهتمام بالاندلس ، ربما زاده اقبالاعليه تلك المحاضرات التى القاها المستشرق الفرنسى ليفى بروفنسال على طلبة الجامعة فى فصل من فصول السنة الجامعية (سنة ١٩٣٧) ، وكانت الجامعة قد دعته للتدريس فيها . واتفق ان المستشرق الفرنسى الذى اصبح بعد ذلك خليفة رينهارت دوزى واكبر مؤرخ للاندلس فى اوربا حمل معه عند زيارته لمصر مجموعة من مخطوطات كتاب « الذخيرة فى محاسن اهل الجزيرة » لابن بسام الشنتريني (ت ٥٤٢) وكان يزمع آنذاك نشر الكتاب فى مدينة ليدن بهولندا . فلما اتى الى مصر عرض عليه استاذنا الكبير الدكتور طه حسين ان ينشر الكتاب فى مصر ، وان يتم ذلك بالمشاركة بين ليفى بروفنسال ولجنة من قسم اللغة العربية قوامها الأساتذة احمد امين ومصطفى عبد الرازق وعبد الحميد العبادى وعبد الوهاب عزام وطه حسين .

ويقول الدكتور طه حسين فى الحديث عما دفع بقسم اللغة العربية بكلية الآداب الى الاضطلاع بنشر هذا الكتاب :

« راى قسم اللغة العربية ان النشاط الادبى فى مصر الحديثة لم يشمل الادب العربى فى الاندلس ولم يسع اليه الا فى تردد وعلى استحياء ، فاراد ان يغير من هذه الحال ، وان يمد نشاط الحياة الأدبية الى هذه الناحية التى لم يبلغها . وراى ان هذا الكتاب قد جمع طائفة ضخمة من ادب الاندلس شعرا ونثرا وتاريخا ، فراى فيه مجموعة صالحة من النصوص الادبية التى تصلح للدرس ، والتى لعلها ، ان درست ، ان تجلى وجها او وجوها من الأدب العربى فى بعض بيئاته وفى بعض عصوره . فاقبل على نشره واذاعته راجيا ان يكون ذلك سبيلا الى درسه وتعمقه واستخراج ما يكن من ثمرات العلم » (٢)

ويضيف الدكتور طه حسين بعد ذلك ان الاستاذ ليفى بروفنسال كلف مع عدد من شباب قسم اللغة العربية بتهيئة نص الكتاب للطبع ، ويذكر من هؤلاء الشباب : محمد عبده عزام وخليل عساكر وبخاطره الشافعى . ثم بعد ان اتصل العمل اشهرا أضيف الى لجنة شباب القسم اثنان من خريجيه هما عبد العزيز الاهوانى وعبد القادر القط . وعلى هؤلاء الشباب وقع عبء العمل كله تقريبا ، لاسيما بعد رحيل الاستاذ بروفنسال الى الجزائر بعد اشتعال الحرب العالمية الثانية .

كان اشتراك الاهوانى فى تحقيق كتاب الذخيرة هو بداية رحلته العلمية فى طريق الدراسات الأندلسية . وهو كما اشار الاهوانى نفسه قبل ذلك بدء الانتقال من مرحلة الاستهواء العاطفى « الرومانتيكى » الى المعاناة العلمية الجادة . ومن الطريف بهذه المناسبة ان نذكر ان الاهوانى كان من بين هؤلاء الشباب الخمسة من خريجى قسم اللغة العربية هو الوحيد الذى قدر له ان يمضى فى شوط الدراساتالأندلسية الى آخره ، أما الأربعة الآخرون فقد تشعبت بهم مسالك البحث العلمى وحقق كل منهم اعمالا رائعة ولكنها بعيدة عن ميدان الأندلس .

على ان الحقيقة التى ينبغى علينا ان نسجلها هى ان اول بواكير جهود الاهوانى فى ميدان الدراسات الاندلسية كان العمل فى تحقيق احدى ذخائر التراث العربى فى الأندلس .

وقد استمر عمل هذه اللجنة التى كان الاهوانى احد اعضائها على طول ست سنوات ، استطاعت فى خلالها ان تخرج ثلاثة مجلدات من كتاب « الذخيرة » : القسم الأول فى مجلدين (بين ١٩٣٩ و ١٩٤٢) ثم المجلد الأول من القسم الرابع (١٩٤٥) . ولابد ان هذه التجربة العلمية الأولى فى معاناة تحقيق التراث الأندلسى

كانت من أخصب التجارب التى خاضها الأهوانى ولا بد أنها نبهته الى أنه لا يمكن لأحد العمل فى ميدان الدراسات الأندلسية قبل ان يعرف هذا التراث معرفة جيدة ، ثم يسهم فى تحقيق بعضه بعد ان يحسن التسلح بالأدوات العلمية اللازمة لذلك . والى هذا أشار الأهوانى حينما قال فى الحلقة الاولى من سلسلة مقالاته المنشورة فى جريدة « الشعب » الجزائرية :

« ولابد لكل باحث فى الأدب الأندلسى ان يدفع الضريبة ويسهم فى انتشال بعض ما تشتمل عليه السفينة الغارقة ».

لقد دفع الأهوانى تلك الضريبة ، ولكن ما عاناه من مشقة الاشتراك فى تحقيق « الذخيرة » عاد عليه بكثير من الخير ، نظن منه توجيه اهتمامه الى ما اشتملت عليه النصوص الاندلسية ، ومن بينها نص « الذخيرة » من الفاظ أعجمية تنتمى الى ما يسمى « لطينية الأندلس » (٣) .

ولعل هذه الالفاظ هى التى حملت الاهوانى منذ ذلك التاريخ المبكر على الاتصال بالثقافة الاوربية **اتصالا وثيقا وعلى توجيهه الى تعلم اللغة الاسبانية** .

وهكذا يمكن أن نقول ان تجربة العمل فى « الذخيرة » قد كشفت للأهوانى عن المحورين اللذين ارتبط بهما عمله فى الدراسات الأندلسية الاول العناية بالتراث والعمل على خدمته وتحقيقه والثانى التنبه الى مسألة ازدواج اللغة فى الأندلس وما يعنيه ذلك من ضرورة معرفة اللاتينية والاسبانية وكل ما يتصل بهما من أبحاث .

ولعل مما يصور عناية الاهوانى بالتراث الأندلسى **(وكان معظمه لا يزال مخطوطا) أننا فى أثناء** فحصنا للأوراق والمذكرات التى خلفها المغفور له ـ طيب الله ثراه ـ عثرنا على كراسة أورد فيها فهرسا مفصلا لكتاب « المطرب من أشعار أهل المغرب » لابن دحية الكلبى ، يقول فى نهايته :

« كتبت هذا الفهرس من النسخة التى انتسختها لنفسه صديقى محمد بن محمد ابن تاويت الطنجى الطالب بكلية الآداب بالجامعة . وكان قد انتهى من كتابتها فى ٥ أغسطس ١٩٤١ ، وذلك عن الصورة الفوتوغرافية الموجودة بدار الكتب المصرية عن نسخة المتحف البريطانى المخطوطة . انتهى » . والملاحظة مؤرخة فى ١٩٤١/١١/١٥ .

ويلى هذا الفهرس ملاحظات نقدية على الكتاب تدل على رسوخ قدم فى معرفة التراث الأندلسى ، **واشتملت هذه الكراسة أيضا على ملاحظات ومواد علمية استخرجها الأهوانى من** كتاب خريدة القصر للعماد الاصبهانى (مصور دار الكتب ، آداب ٤٢٥٥) . **وأغلب الظن أن** تاريخ تسجيل هذه الملاحظات **هو نفس التاريخ** انسابق أى أواخر سنة ١٩٤١ (٤)

ومن هذا يبدو لنا ان رحلة **عبد العزيز الأهوانى** مع الدراسات الأندلسية ـ **وهى الرحلة التى** أكمل فيها المسيرة حتى النهاية ، **على عكس** كثير من زملائه الذين بدءوها معه ثم عادوا فى أول الطريق ـ انما كانت فى الوقت نفسه رحلة مع التراث الأندلسى القديم وخدمة مخطوطاته ، ومحاولة استصفاء كل ما يستطيع الحصول عليه من مادة تصلح للبحث فى **تلك المخطوطات** .

وكان على الأهوانى بعد تخرجه ان يبحث عن **موضوع يصلح لاعداد رسالة الماجستير ، ويحدثنا** هو نفسه فى الحلقة الاولى من سلسلة مقالاته فى الجريدة الجزائرية أنه عزم على ان يتخذ من المعتمد بن عباد **ملك اشبيلية فى عصر** الطوائف موضوعا **للدراسة . وكان فى ذلك** مستجيبا للنزوع الرومانتيكى الذى كان يغلب على شباب الدارسين آنذاك ، **لا سيما وأن** فى حياة هذا الشاعر الملك من تقلب تصاريف الدهر به وانتقاله من عزة الملك الى ذلة الأسر والنفى ما هو كفيل باثارة الخيال ومشاعر العطف وهذا هو ما جعل بعض شعرائنا وادبائنا يقبلون **على استيحاء حياة المعتمد بن عباد فى كثير من** أعمالهم الابداعية أو دراساتهم ، ابتداء من امير الشعراء شوقى الى على الجارم وعبد الوهاب عزام . غير ان الأهوانى سرعان ما ينصرف عن ذلك ، وكان من الخير أنه فعل ، **اذ ان عدوله** عن اتخاذ المعتمد موضوعا للدراسة انما كان ايذانا بالانتقال من مرحلة « الاستهواء العاطفى » الى الدراسة العلمية الجادة بكل ما فيها من مشقات ومتع فى الوقت نفسه .

وربما اكد هذا التحول فى تفكير الأهوانى اكتشافه ما تمثله الأندلس فى قضية اللقاء الحضارى بين الحضارة العربية الاسلامية والحضارة الاوروبية المسيحية . وكان اجلى ما يتمثل فيه هذا اللقاء هو ذلك الفن الشعرى الجديد الذى يرد الى الاندلس فضل ابتكاره ، وهو فن الموشحات . فكان هذا هو الموضوع الجديد الذى آثر الأهوانى ان يتخذه مادة لرسالة

الماجستير ، على الرغم مما كان يكتنفه من صعوبات كثيرة ، نذكر منها قلة المادة ، وضرورة التمكن من كثير من اللغات الأوربية القديمة والحديثة .

ويحصل الأهواني على درجة الماجستير في سنة ١٩٤٧ ، ولكن الشيء الذي له دلالته هو انه لم ينشر دراسته التي نال بها هذه الدرجة ابدا ، هذا على الرغم من الحاح كثير من اصدقائه عليه بان يفعل . ومع أن تلك الرسالة عن ((الموشحات الأندلسية)) كانت بالنسبة لما كان يعرفه المثقفون آنذاك في العالم العربي تمثل اضافة قيمة ، وخطوة واسعة في طريق الدراسات الأندلسية ، لم يقدم الأهواني على نشرها .

وامتناع الأهواني عن نشر هذا البحث الذي كان أول مشاركة كبيرة له في هذا المجال ، يصور جانبا من جوانب شخصيته ، ينبغي الا يغيب عنا عند النظر في نتاجه ، سواء في ميادين تحقيق التراث او التاليف أو الترجمة ، وهو ان الأهواني لم يكن يقيس عمله بما يراه الناس فيه ، وانما كان له معياره الخاص الذي يطبقه على نفسه فيسرف عليها اسرافا شديدا . فقد كان يرى ان الأبحاث المتعلقة بالموشحات قد تطورت بعد ذلك تطورا سريعا ، وان المشتغل بهذا المجال في الدراسات الأندلسية لا مفر له من ان يتابع كل ما يكتب في هذا الموضوع ولاسيما من قبل المستشرقين الأوربيين (اذ ان اضافات الباحثين العرب كانت قليلة بل لا تكاد تذكر) . ولهذا لم تعد رسالة الأهواني تلك تجد في نفسه القبول ، فآثر حجبها عن الناس على الرغم من كل ما حاولنا اقناعه به من ان نشرها — فضلا عن قيمتها العلمية التي لا شك فيها — كان مفيدا من الناحية التاريخية ، اذ كانت تصور اقصى ما وصلت اليه معرفة الباحثين حول هذا الموضوع في العالم العربي على الأقل حتى تاريخ اعدادها .

لقد كان الأهواني يرى ان المشتغل بالعلم لا يزداد تعمقا في الدراسة الا بدا له المزيد مما يجهله . ولا بد ان ايمانه بهذا المبدأ هو الذي حمله على التفكير في ضرورة السفر الى أسبانيا حتى يكون هناك على الموقع الذي عاش فيه منتجو هذا اللون الأدبي من شعراء الأندلس فضلا عن اتصاله المباشر بدراسات المستشرقين ولا سيما الفرنسيين والاسبان . وكانت هذه الدراسات — المجهولة في العالم العربي حتى هذا التاريخ — كفيلة بان تثرى البحث وترفد المعرفة لا حول موضوع الموشحات فحسب ، بل حول التراث الأندلسي كله . وكان يشارك الأهواني في هذه العقيدة بعض رواد الدراسات الاندلسية ممن كانوا زملاء وأصدقاء للأهواني اذكر في مقدمتهم المؤرخ الكبير الأستاذ الدكتور حسين مؤنس . وكان من ثمرات هذا الاقتناع الذي شاركهم فيه بقوة استاذنا الدكتور طه حسين ان ولدت فكرة انشاء معهد لمصر في مدريد ، يكون تحقيقا عمليا لمشاركة العلماء المصريين في ميدان الدراسات الأندلسية ، وفي مجال تحقيق التراث الأندلسي ونشره بصفة خاصة .

●● الأهواني في اسبانيا (١٩٤٧ — ١٩٥١) :

ويسافر الأهواني الى اسبانيا بهدف جمع مادة بحثه للدكتوراه . وكان عبد العزيز في طموحه النبيل ، وايثاره لركوب الصعب من مخاطر البحث ، قد سجل موضوعه للدكتوراه في ميدان « الأزجال الاندلسية » ، وهو ميدان أكثر وعورة بكثير من ميدان الدراسات حول الموشحات ، اذ ان هذا الابتكار الاندلسي كان يقوم على اللغة العامية الملحونة التي كان يستخدمها الشعب الأندلسي واذا كانت معرفتنا بالتراث الأندلسي المكتوب بالفصحى قليلة بسبب قلة النصوص وضياع أكثر ذلك التراث ، فمعرفتنا بالزجل اقل ، والطرق الى تلمس الحقيقة فيه أكثر التواء وغموضا . ولكن ذلك لم يكن ليثبط عزيمة الأهواني ، فمضى يخوض هذه المغامرة الفريدة ، وقنع باسبانيا ، على حين كان يستهوى شباب الدارسين آنذاك الرحيل الى انجلترا او فرنسا . ولم تكن اسبانيا آنذاك ، بعد مضى ثماني سنوات على نهاية حربها الأهلية المدمرة ، بلدا يستطيب الناس الاقامة فيه . على ان تفاني الأهواني في خدمة العلم — ولنذكر مقولته « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا اعطيته كلك » — جعله يتسع صدرا لما تضيق به صدور الآخرين ، ويرى الراحة فيما يرى غيره فيه عناء ونصبا .

امتدت اقامة الأهواني في اسبانيا اربع سنوات لعلها كانت من أخصب فترات حياته واحفلها بالعمل الجاد الدؤوب وكانت له في خلال تلك الاقامة ثلاثة شواغل استغرقت كل جهده ووقته : **أولها الاعداد لانشاء المعهد المصرى للدراسات الاسلامية في مدريد ، وكان تصور الأهواني لتلك المؤسسة — أول واحدة من نوعها لمصر في الخارج — أن يكون معهدا للبحث العلمي مجهزا بكل ما يتطلبه العمل فيه من قوة بشرية وعدة مادية . وكان الأستاذ الدكتور طه حسين منذ**

أن ولى وزارة التعليم (المعارف) قد عزم على تحقيق المشروع القديم فعقد اتفاقا مع الحكومة الاسبانية على انشاء المعهد هناك ، واختار له عددا من شباب الخريجين لكى يكونوا نواة للتخصص فى الأندلسيات ، تماما كما فعل قبل ذلك بسنوات حينما ألف لجنة من شباب خريجى قسم اللغة العربية لتحقيق كتاب « الذخيرة » ، وكان عبد العزيز الأهوانى هو حلقة الصلة بين المشروعين القديم والجديد . فعهد اليه الدكتور طه حسين بالترتيب لانشاء المعهد وتأثيثه واعداد مكتبته وتزويده بمطبعة عربية وأوربية . حتى اذا افتتح المعهد عين الأهوانى أول وكيل له . أما الأمر الثانى الذى كان يشغله فهو التمكن من اللغة الاسبانية ، والتعرف على معاهد البحث وعلى المشتغلين بالدراسات العربية فى اسبانيا وفرنسا وغيرهما من البلاد الأوروبية ، ومتابعة جهود المستشرقين الأوروبيين فى هذا الميدان . وأما الشاغل الثالث للأهوانى فقد كان الاتصال الوثيق بما بقى من التراث العربى فى اسبانيا . وكان دير الاسكوريال هو أهم خزائن الكتب العربية هناك . ورأى الأهوانى أن الانتقال كل يوم من مدريد الى الاسكوريال (على بعد نحو أربعين كيلو مترا من العاصمة) سوف يضيع عليه وقتا ثمينا هو أحوج اليه . فقرر الاقامة فى الاسكوريال شهورا متوالية . وكانت اقامته هناك فى هذا الدير الموحش البارد الحزين أشبه بخلوة من خلوات المتصوفة ، فقد عكف الأهوانى ساعات متوالية يستقرىء كتب المجموعة العربية هناك واحدا واحدا ، مستصفيا مادة هذه المخطوطات ومسجلا ملاحظاته ومصوبا لأمناء مكتبة الدار كثيرا من المعلومات المسجلة فى فهارسهم ، بل أنه بعد أن انتهى من الكتب المخطوطة هناك انتقل الى فحص الملفات التى جمعت فيها قطع وأوراق متناثرة من المخطوطات ، وهى المعروفة باسم « ورق الدشت Legajos » فمضى يجمع منها فى صبر وتؤدة قدرا كبيرا من المعلومات استفاد منه بعد ذلك فى ما نشره من أبحاث . ولم يكتف الأهوانى بالمخطوطات العربية الاسكوريالية ، وانما كان فى أثناء اقاماته فى مدريد يذهب الى مكتبتها الوطنية ، حيث يوجد قدر لا بأس به من المخطوطات العربية ، ولا سيما من تراث مسلمى الأندلس الذين أرغموا على التنصر (وهم المعروفون بالموريسكيين Moriscos) ، فاستفاد من هذه المخطوطات مادة جديدة . وكان يقوم من وقت لآخر بزيارات لفرنسا يلتقى خلالها بالمستشرقين الفرنسيين المشتغلين بالأندلسيات مثل ليفى بروفنسال وجورج كولان . وكان لدى هذا المستشرق الأخير نسخة خاصة من كتاب لابن بشرى الغرناطى يعد من أهم مصادر الموشحات الأندلسية ، وكان من حسنات الأهوانى أن نسخ كثيرا من صفحات هذا الكتاب الجليل الذى لم ير النور بعد ، فاستفاد منها فى أبحاثه اللاحقة .

وترتفع مكانة الأهوانى فى أوساط الاستشراق الأوربى حتى ان القائمين على تحرير مجلة « الأندلس » الاسبانية يستكتبونه فيها . وينشر الأهوانى فى المجلد الثالث عشر من هذه المجلة (سنة ١٩٤٨ ص ١٩ — ٣٣) مقالا بعنوان « كتاب المقتطف من أزاهر الطرف لابن سعيد المغربى » ، وقد اضطلع عميد المستشرقين الاسبان اميليو غرسية غومس بترجمة هذا المقال من العربية الى الاسبانية . وتبدو فى هذا المقال خبرة الأهوانى بمخطوطات التراث الأندلسى فى الشرق والغرب ، ومعرفته بقيمة ما فيها من مادة . فالمقال دراسة لهذا الكتاب من كتب ابن سعيد ، ومقارنة بين مخطوطتيه المعروفتين اليوم ، وهما مخطوطة مكتبة رفاعة رافع الطهطاوى فى سوهاج (المصورة فى دار الكتب المصرية رقم ٩٧٩٧) ومخطوطة الاسكوريال (رقم ٤٥٥) . وقد كان اهتمام الأهوانى بهذا الكتاب هو أن الفصل الثانى عشر منه مخصص للموشحات والأزجال ، وأن المادة الواردة فيه حول هذين الفنين هى التى استخدمها ابن خلدون فى مقدمة تاريخه الكبير . ويدلنا هذا المقال على أن الأهوانى حينما ذهب الى اسبانيا كان متزودا بقدر كبير من المعرفة بالتراث الأندلسى المخطوط فى الشرق ، ثم أضاف اليه فى أوربا معرفة جديدة بما احتوته خزائنها من الكتب العربية ، فتكاملت ثقافته التراثية على هذا النحو .

ويعود الأهوانى الى مصر فى سنة ١٩٥١ بعد أن استكمل جمع مادة رسالته للدكتوراه عن « الزجل فى الأندلس » ، وتزود فى أوربا بزاد ثقافى وفير جمع فيه بين علم المستشرقين وأساليبهم فى البحث ، والمعرفة الواعية الدقيقة بما احتوت عليه خزائن كتب العواصم الأوربية من مخطوطات عربية ، ولا سيما ما يتصل منها بالأندلس . ولكن الأهوانى لا يتعجل الفراغ من رسالته ، فهو كالمعهد به يؤثر الأناة والتثبت ، فلا يتقدم برسالته لمناقشتها الا فى سنة ١٩٥٣ . واذا كان الأهوانى قد أبى من قبل أن ينشر رسالته الأولى عن الموشحات فانه فى

هذه المرة كان اكثر ثقة فى عمله ورضا عنه . اذ لم تمض اربع سنوات حتى نشر كتابه « الزجل فى الأندلس » (١٩٥٧) الذى يمكن عده طبعة مزيدة منقحة من رسالته للدكتوراه .

وكأنما كانت حياة الأهوانى العلمية منذ تخرجه من كلية الآداب حتى عودته من اسبانيا الى ارض الوطن هى مرحلة الجمع والتزود والتمثل لكل ما اقبل يجمعه فى صبر وروية من مواد علمية . اما حياته بعد عودته ونيله اجازة الدكتوراه فقد كانت هى سنوات العطاء الخصب سواء فى ميدان التأليف او التدريس او المشاركة فى النشاط الثقافى العام .

وقد وجه الأهوانى جزءا كبيرا من جهده فى أعماله العلمية التى بدأ فى نشرها منذ سنة ١٩٥٥ وعلى طوال السنوات الخمس والعشرين التالية لخدمة التراث . ولكن علينا ان نذكر مفهوم التراث عند الأهوانى كما سبق ان اوردنا ، وهو ان التراث القديم كان يعيش على مستويين ويتخذ للتعبير عن نفسه اداتين : المستوى المثقف الذى يستخدم العربية الفصحى ، والمستوى الشعبى الذى يصطنع العامية . ولم يخل الأهوانى أحد هذين المستويين من عنايته ، بل انه كان يؤمن دائما بتكاملهما وخدمة كل منهما للآخر ، وبأن الفصل بينهما ليس قاطعا ، فما اكثر ما تشتمل الكتب المؤلفة بالفصحى على عناصر شعبية عامية ، وما أكثر ما يحدث العكس ، ولهذا فان عملنا هنا يكون على مراعاة التغليب والحكم على وجه التقريب .

●● نظرة فى جهود الأهوانى فى خدمة التراث تحقيقا وتأليفا :

لا تقتصر قيمة العمل الذى اضطلع به عبد العزيز الأهوانى على جودته وارتفاع مستواه من الناحية العلمية ، ولا على طرافته وجدته ، وانما هو يضم الى ذلك طرحه لمشكلات ونواح كانت تغيب على كثير من الباحثين ، فكان تنبيهه اليها توجيها لهمم الكثيرين وحثا لهم على علاجها . ومن هنا فان فضله فى هذا التوجيه لا يقل قيمة عن فضله فى الكتابة ، لا سيما وان عمله كان نموذجا للدقة والأمانة . وهكذا اصبح الأهوانى صاحب مدرسة ، وعلى مثاله وبفضل قدوته الطيبة سار الكثيرون من الباحثين من تلاميذه او المتأثرين به ، فأثروا المكتبة العربية بنتاج وفير يقتضى الانصاف أن نعد الأهوانى قسيما فيه ورائدا له . وسوف نحاول أن نعرض فى السطور التالية نماذج لهذه الميادين التى كان الأهوانى رائدا من روادها .

كتب برامج العلماء فى الأندلس وما يتصل بها من كتب التراجم :

فى سنة ١٩٥٥ نشر الأهوانى دراستين قيمتين : الأولى بعنوان « كتب برامج العلماء فى الأندلس » ، والحق بهذه الدراسة نشرة محققة لنص برنامج ابن أبى الربيع (ت ٦٨٨ هـ .) (٦)

اما الدراسة فقد اوضح فيها الكاتب مايعنيه لفظ « البرنامج » الذى استخدمه الأندلسيون مرادفا للفظ « الفهرسة » ، وهم يعنون به الكتاب الذى يسجل فيه العالم ما قراه من مؤلفات فى مختلف العلوم ، ذاكرا عنوان الكتاب، واسم مؤلفه ، والشيخ الذى قراه عليه ، او تحمله عنه ، وسنده الى المؤلف الأول . فالبرنامج اذن سجل يكشف عن المنابع الثقافية التى أرتوى منها العالم ، والاصول التى أعتمد عليها . وهى بذلك تعين الدارس للمؤلف صاحب البرنامج على معرفة الاصيل والمجلوب من الآراء . وقيمة هذه البرامج أنها تبين اى الكتب كان مفضلا عند الدارسين خلال العصور المختلفة وفى البيئات المتعددة وأيها اصبح كتابا مدرسيا، وما هى الكتب الحية المتداولة بين الناس . وفيما يتعلق بالاندلس نرى فى هذه الكتب اى الكتب المشرقية التى دخلت الى الاندلس وعلى يد من انتقلت وأيها كان محتكرا للمشارقة وأيها كان وقفا على الأندلسيين والمغاربة ، كما اننا نجد فيها حديثا للتلميذ عن أساتذته الذين أخذ عنهم العلم ، فلها اذن قيمة المستند المباشر حول العلاقات بين التلميذ والأستاذ ، وهى علاقات تجاوز الناحية العلمية الى العلاقات الانسانية بشكل عام . وأصل هذه الكتب يرتد الى علم الحديث ويحتفظ ببعض مصطلحاته واساليبه وان صار لها بعد ذلك طابع مستقل فريد .

ثم يتحدث الأهوانى عن طرائق هذه الكتب واساليبها فيذكر منها :

طريقة التبويب على أساس الكتب مرتبة حسب موضوعاتها ، وتنتهى الى هذه الطريقة فهرسة ابن خير الاشبيلى (ت ٥٧٥) التى نشرها كوديرا سنة ١٨٨٦ ، وبرنامج ابن مسعود الخشنى (ت ٥٤٤) الذى بقيت منه أوراق فى مجموعتين من دشت الاسكوريال ، ويشبه هذه الطريقة فى

بلاد الشرق كتاب « المعجم المفهرس » لابن حجر العسقلاني (ت ٨٥٢) . والطريقة الثانية هي ان يسرد المؤلف مروياته من خلال ترجمته للشيوخ الذين تلقى عنهم او استجازهم ، وينتمي اليها برنامج عبد الحق بن عطية الغرناطي (ت٥٤١) وبرنامج أبي الحسن الرعيني الاشبيلي (ت ٦٦٦) وفهرسة القاضي عياض بن موسى السبتي (ت ٥٣٨) والطريقة الثالثة تشبه أن يكون تأليفا وتلفيقا بين الطريقتين السابقتين ، فجمع بين سرد المرويات من الكتب وتراجم الشيوخ ، وهي التي ينتمي اليها برنامج ابن أبي الربيع (ت ٦٨٨) وكذلك برنامج محمد بن جابر الوادياشي (ت ٧٤٩) وتقوم على الترجمة المفصلة للشيوخ ، مع الاستطراد الى ذكر أخبارهم ومناقبهم وأخلاقهم ، والاسهاب في ايراد الحكايات والطرائف ، وهو اسلوب يكاد يخرج عن كتب التراجم الى كتب الأمالي . ومن أمثلته برنامج ابي الحسن بن مؤمن (ت ٥٩٨) وهو من الكتب التي لم تصل الينا ولكن ابن عبد الملك المراكشي وصفه لنا وصفا مفصلا في ترجمة مؤلفه .

وفي القسم الثاني من المقال ينشر الأهواني نص برنامج ابن أبي الربيع محققا على اساس نسختين خطيتين ، احداهما في المتحف البريطاني ، والأخرى في الاسكوريال .

والأهواني في دراسته ونشرته للنص يجول بنا بين عدد كبير من المخطوطات التي تنتمي الى هذا اللون من التأليف ، على نحو يكشف عن معرفة مستفيضة بالتراث العربي في الشرق والغرب على السواء .

وقد فتح الأهواني بتوجيهه نظر الباحثين الى هذا النوع من التأليف بابا ولجه الكثيرون من بعده . ويكفي ان اشير الى اثنين من جلة الباحثين احسنا الانتفاع من جهده المذكور فاضطلعا بنشر برنامجين من برامج العلماء . أولهما الباحث التونسي الأستاذ ابراهيم شبوح الذي نشر في دمشق (سنة ١٩٦٢) « برنامج شيوخ الرعيني الاشبيلي » ، والثاني هو المستشرق الاسباني خوسيه ماريا فورنياس الذي أعد للنشر برنامج ابن جابر الوادياشي مع ترجمة الى الاسبانية ودراسة مفصلة (مجلة الأندلس ، المجلد الثامن والثلاثين ، سنة ١٩٧٣ ، ص ١ – ٦٧ والمجلد التاسع والثلاثين ، سنة ١٩٧٤ ص ٣٠١ – ٣٦١) ، بل ان تأثير دراسة الأهواني امتد الى الاهتمام بكتب البرامج او المشيخات في الشرق ، وكان من ثمرات هذا الاهتمام نشر الباحث التونسي محمد محفوظ « مشيخة ابن الجوزي » (بيروت ١٩٨٠) .

واما الدراسة الثانية التي نشرها الأهواني في نفس تلك السنة فهي مقاله « مخطوطان جديدان من صلة الصلة لابن الزبير والذيل والتكملة لابن عبد الملك » (٧)

ويعود الأهواني في هذا المقال للتعريف بمخطوطتين جديدتين لكتابين من أجل كتب التراجم : الاولى هي مخطوطة المكتبة التيمورية (تاريخ ٨٥٠) من كتاب « صلة الصلة » لأبي جعفر أحمد بن ابراهيم بن الزبير (عاش بين سنتي ٦٢٧ و ٧٠٨) والثانية هي مخطوطة دار الكتب المصرية (مجموعة حليم) رقم ٦١ تاريخ، وهي تتألف من مجلد واحد هو الجزء الخامس من كتاب « الذيل والتكملة لكتابي الموصول والصلة » لمحمد بن محمد بن عبد الملك المراكشي .

وكتاب « صلة الصلة » كان قد نشر ليفي بروفنسال سنة ١٩٣٨ في الرباط قطعة منه على اساس مخطوطة في الخزانة الكتانية بفاس. غير ان الأهواني اكتشف بعد ذلك هذه النسخة القاهرية الجديدة التي لم يعرفها بروكلمان ولا ناشر الكتاب ليفي بروفنسال ، اذ ان طبع فهرس المكتبة التيمورية لم يكمل بعد . وقد قارن الأهواني بين طبعة ليفي بروفنسال وهذه النسخة المخطوطة وأوضح ان مخطوطة القاهرة تشتمل على اكثر من ضعف ما نشره المستشرق الفرنسي ، مما يجعل لهذه النسخة قيمة كبرى. ومع ان مقال الأهواني صدر منذ خمس وعشرين سنة فانه لم يستجب أحد حتى الآن للدعوة التي وجهها الأهواني لاصدار نشرة جديدة من الكتاب اعتمادا على هذه المخطوطة الجديدة .

واما مخطوطة ابن عبد الملك فقد بين الكاتب خطر كتاب « الذيل والتكملة » ونوه بنسخه المخطوطة المفرقة بين الاسكوريال والمكتبة الوطنية بباريس والمتحف البريطاني وخزانة القرويين بفاس . وهو بعد ذلك يصف هذه النسخ وصفا مفصلا ويقارن بينها ، ويشير الى خلط العلماء المحدثين واخطائهم في الحديث عن ابن عبد الملك ، ويقطع الطريق على كل تلك الأوهام بنشره ترجمة ابن عبد الملك التي وردت في كتاب استاذه ابن الزبير ، ويتبين من هذه الترجمة انه توفي سنة ٧٠٣ في مدينة تلمسان.

ويختم الأهواني دراسته بتأمل لكتب التراجم فيلاحظ انه كان هناك اسلوبان في هذه الكتب ا: اسلوب يكتفي فيه بالترجمة المختصرة اي ذكر

الميلاد والوفاة وأسماء الشيوخ وعناوين الكتب المؤلفة ، ويمثل هذه الطريقة ابن الفرضى وابن بشكوال وابن الزبير . وانطريقة الثانية أكثر طموحا ، اذ هى تأتى بمادة وفيرة من الأخبار والمختارات الشعرية والرسائل ، مما يجعل الكتاب يبدو وكانه كتاب مختارات أدبية لا كتاب تراجم . وخير من يمثل هذه الطريقة هو ابن عبد الملك نفسه ، وهو ما يعطى قيمة كبرى لكتابه ، لما فيه من التفصيل وكثرة الفوائد .

ويلاحظ ان دعوة الاهوانى لنشر الكتاب لقيت بعد ذلك آذانا مصغية ، فقد توفر على هذا الكتاب تلميذان من تلاميذ الأهوانى هما الدكتور احسان عباس و محمد بن شريفه ، فنشرا الأجزاء الباقية منه فيما بين سنتى ١٩٦٣ و ١٩٧٤ .

وقد كان من ثمرات تنقيب الأهوانى الطويل فى مخطوطات التراث الاندلسى انه نبه الى قيمة بعض الكتب النادرة واهميتها فى الكشف عن جوانب غامضة أو غير معروفة فى التاريخ الاندلسى . ونضرب لذلك مثلا بمقاله فى مجلة معهد المخطوطات أيضا حول « مسائل ابن رشد » (٨) وهو كتاب يضم مجموعة من فتاوى ابى الوليد محمد بن احمد بن رشد (عاش بين سنتى ٤٥٠ و ٥٢٠) ، وهو جد سميه الفيلسوف المشهور . وكتاب « المسائل » مخطوط فى المكتبة الأهلية بباريس . وكان الأهوانى قد فحص هذا الكتاب وانتهى من ذلك الى أنه على الرغم من موضوعه الذى قد لا يغرى الباحثين فى التاريخ فانه حافل بالنصوص التى تخدم الباحث فى مختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية . ويورد شاهدا على ذلك بعض نصوصه ومنها ما يتعلق ببناء سور مدينة باغه Priego وبمشاكل التجارة بين الاندلس وقشتالة ، وبزوجة الأمير المرابطى تميم بن يوسف ابن تاشفين ، وباستفتاء أمير المسلمين على ابن يوسف بن تاشفين اياه حول بعض الأئمة الذين خاضوا فى علم الكلام مثل ابى الحسن الأشعرى وابى اسحاق الاسفرايينى وابى بكر الباقلانى وابى الوليد الباجى . ولفتوى ابن رشد حول هذا الموضوع قيمة خاصة ، لأننا نعرف ما باشره فكر الأشعرية على محمد بن تومرت مؤسس دولة الموحدين التى أعلنت الثورة على المرابطين الذين عاش فى كنفهم ابن رشد وكان مستشارا لأمرائهم .

ويلحق باهتمام الأهوانى بالتراث الأندلسى المكتوب بالفصحى تتبعه لنشر ذخائره ونقده لها . ولعل من اجمل نماذج ذلك الحوار الطريف الذى دار بينه وبين أستاذنا الدكتور شوقى ضيف حول نشرته وتحقيقه لكتاب « المغرب فى حلى المغرب » لابن سعيد المغربى . (٩) وهو حوار التزم فيه الجانبان بسياسة العلم الحقة ، فكان مقالا العالمين الجليلين مثالا للموضوعية وأدب الحوار .

ونختتم هذه النماذج التى تصور لنا اهتمام الأهوانى بنشر التراث الأندلسى وتحقيق ذخائره بالجهد الذى قام به فى اخراج كتاب « نصوص عن الاندلس : من جغرافية العذرى » (١٠) وصاحب الكتاب احمد بن عمر بن انس العذرى المعروف بابن الدلائى ، محدث معروف ولد سنة ٣٩٣ ورحل الى الشرق حيث جاور بمكة اعواما ثم عاد الى الأندلس وتوفى سنة ٤٧٨ . والغريب انه مع اشتغاله بعلم الحديث فان هذه القطعة من مؤلفه الجغرافى هى البقية الوحيدة الباقية من كتبه . اما المخطوط الوحيد الذى اعتمد عليه الأهوانى فى النشر فقد كان اصله فى احدى المكتبات الخاصة فى مدينة القدس (رد الله غربتها!) وكان الأستاذ رشاد عبد المطلب — رحمه الله — قد عثر عليه هناك فى احدى بعثات معهد المخطوطات بالجامعة العربية ، فصوره . وقد كان اكتشاف الأهوانى لهذا المخطوط واضطلاعه بتحقيقه من أجل أعمال خدمة التراث الأندلسى ، مع أن ما وصل من الكتاب فى مخطوطته القدسية لا يتجاوز نحو عشره فيما يقدر الأهوانى . ذلك انه اشتمل على وصف لبعض كور الأندلس ، متحدثا بالتفصيل عن مدنها ، والمسافات فيما بينها ، وما تميزت به كل مدينة من خصائص و « عجائب » ، فضلا عن النقول الطويلة التى يوردها عن كتب بعض المؤرخين المتقدمين ممن فقدت مؤلفاتهم مثل آل الرازى ، مما يجعل معظم مادة الكتاب جديدة تماما . ولا تقل قيمة عن النص نفسه الحواشى التى أضافها الاهوانى والحقها به ، وهى تبلغ نصف الكتاب ، وقد تعقب النص فيها سطرا سطرا فقابل فيها أسماء المواضع والأعلام التاريخية على المصادر التاريخية الجغرافية السابقة ، قديمة وحديثة ، عربية واسبانية ، اسلامية ومسيحية ، على نحو يكشف عن غزارة العلم ، وحرص على التثبت واناة فى العمل ، مما يجعل هذا الكتاب نموذجا لما ينبغى ان يكون عليه التحقيق العلمى السليم .

ويكفى ان نشير الى ان هذا الكتاب منذ صدوره قد اثار اهتمام المستشرقين الاسبان بصورة لم يثرها اى كتاب آخر خلال السنوات الاخيرة ، فتسابقوا الى ترجمته واستصفاء

مادته ، حتى ان هناك سبعة من الباحثين الاسبان عمل كل منهم على الانفراد بأحد فصوله لدراسته وترتيب ما احتوى عليه من مادة علمية . وقد نشرت بعض هذه الترجمات والدراسات، واهمها ما قام به الدكتور فرناندو دى لاجرانخا Fernando de la Granja استاذ الأدب العربى فى جامعة مدريد ، والدكتور سيكودى لوثينا Seco de Lucena الأستاذ الراحل بجامعة غرناطة ومدير مدرسة الأبحاث العربية بها . وما زالت بعض الترجمات الأخرى التى قام بها باحثون آخرون فى طريقها الى النشر .

ويبقى بعد ذلك عمل الأهوانى فى خدمة التراث الأندلسى الذى ينتمى الى ما سماه فى تصنيفه الذى أسلفنا الاشارة اليه بالمستوى الشعبى ، وهو ما توفر عليه الأهوانى منذ ان سجل رسالته الأولى للماجستير حول موضوع « الموشحات الأندلسية » بعد تخرجه من الكلية فى سنة ١٩٣٨ • وقد رأينا كيف واصل الأهوانى مسيرته فى دراسة الفن الشعرى الشعبى الأندلسى ، فمضى يدرس بعد ذلك فنا أكثر امعانا فى الشعبية وهو الأزجال ، فكان « الزجل فى الأندلس » موضوع رسالته للدكتوراه ، ثم موضوع كتابه الرائد الذى اخرجه فى سنة ١٩٥٧ . وعكف منذ ذلك الوقت على ديوان ابن قزمان الذى كان ينوى ان يخرجه بعد خدمته وتحقيقه بالأسلوب الذى جرى عليه فى خدمة النصوص الأندلسية .

على أننا قبل أن نتحدث عن رحلة الأهوانى الطويلة مع ابن قزمان نود ان ننوه بعملين رئيسيين سد بهما الأهوانى فراغا كبيرا فى مجال خدمة التراث الشعبى الأندلسى .

الأول اهتمامه بالجانب اللغوى ، اذ تتبع الأهوانى فى عنايته باللغة الملحونة كل ما كتبه الأندلسيون او المغاربة فى موضوع « لحن العامة » . ومن الواضح ان اهتمام الأهوانى بهذا الموضوع كان امتدادا وثمرة لاهتمامه بالموشحات والأزجال ، اذ كانت قواعد النظم فى هذين الفنين تقضى بأن يكون الجزء الأخير من الموشحة (وهو المعروف بالخرجة) ويكون الزجل كله بلغة عامية ملحونة .

وفى هذا المجال نشر الأهوانى دراسته « الفاظ مغربية من كتاب ابن هشام فى لحن العامه » (١١) وابن هشام هو محمد بن احمد بن هشام الاشبيلى نزيل سبتة ، وهو لغوى نحوى عاش بين الأندلس والمغرب وتوفى سنة ٥٧٧ . وعنوان كتابه الذى اختصه الأهوانى بالدراسة هو « المدخل الى تقويم اللسان وتعليم البيان » . ويرد له عنوان آخر هو « الرد على الزبيدى فى لحن العوام » (١٢) .

والكتاب كما بين الأهوانى فى تقديمه للنص حلقة من سلسلة من الكتب كان هدفها تسجيل ما غيرته العامة بالسنتها من الألفاظ العربية ، وهى تقدم صورة للاستخدام العامى للغة ، وتطلعنا على الجانب اللغوى لحياة الشعب فى احدى البيئات العربية الاسلامية • ومن هنا أتت أهمية أمثال هذه الكتب ، لأن الوثائق حول هذا الجانب قليلة بالقياس الى كثرة ما كتبه المؤلفون بالعربية الفصحى • وقد بدأت هذه السلسلة فى الأندلس بكتاب الزبيدى الاشبيلى (ت ٣٧٩) « لحن العامة » ، وكان منها أيضا كتاب « تثقيف اللسان وتلقيح الجنان » لابن مكى الصقلى (ت ٥٠١) ، وكان من أهداف ابن هشام فى كتابه الرد على المؤلفين السابقين وبيان ما اعتقد انهما وهما فيه •

وقد قدم الأهوانى للنص بدراسة مفصلة درس فيها هذا اللون من التاليف فى الغرب الاسلامى ، وحدد مفهومى العامة واللحن ، ثم وضح الأساس الذى التزم به فى اختيار مجموعة من الألفاظ التى أوردها ابن هشام ، وقد صنف هذه المجموعة فى قسمين : الفاظ أعجمية دخلت من اللغات المحلية فى الأندلس ، والفاظ عربية اكتسبت معنى جديدا فى البيئة الأندلسية • ورجع الاهوانى فى التحقيق والدراسة الى عدد كبير من المعاجم القديمة ، وكان من أكثرها فائدة المعجم الاسبانى العربى الذى وضعه بدرو دى ألكلا (بطرس القلعى) Pedro de Alcalà (طبعة جوتنجن الثانية سنة ١٨٨٣) والمعجم المجهول المؤلف الذى نشره سكياباريللى (فى فلورنسا سنة ١٨٧١) فضلا عن عدد كبير من الدراسات التى قام بها الأوربيون حول هذا الموضوع •

وكان الأهوانى أيضا فى هذا الميدان رائدا ، اذ انه شق طريقا جديدا فى ميدان الدراسات اللغوية ، ووجه عناية الباحثين الى هذا الميدان من ميادين الدراسات الأندلسية والمغربية • وأكتفى بأن أذكر من ثمرات جهود الأهوانى ما قام به اللغوى المتمكن الصديق الدكتور عبد العزيز مطر من أعمال واصل بها مسيرة الأهوانى ، وكان من بينها نشره لكتاب « لحن العامة » لأبى بكر محمد بن الحسن الزبيدى (الكويت ١٩٦٨) وهو يتناول عامية الأندلس فى القرن الرابع الهجرى ، و « تثقيف اللسان » لابن مكى الصقلى (القاهرة ١٩٦٦) وهو حول عامية أهل صقلية

فى القرن الخامس ، و « تقويم اللسان » لابن الجوزى (القاهرة ١٩٦٦) وموضوعه عامية أهل بغداد فى القرن السادس ، ثم دراسته الجامعة « لحن العامة فى إضوء الدراسات اللغوية الحديثة » (القاهرة ١٩٦٦) ٠

أما العمل الآخر الذى اضطلع به الأهوانى وكان فيه رائدا كذلك فى ميدان دراسة التراث الشعبى فهو البحث الطويل الذى نشره بعنوان « أمثال العامة فى الاندلس » (١٣) والبحث مقسم الى قسمين : دراسة حول الأمثال وأنواعها وتمثيلها للثقافة الشعبية ، مع عناية خاصة بالأمثال العامية الملحونة ، ولنموذج من أعظم نماذجها فى الأندلس ، وهو الفصل الخاص بأمثال العامة من كتاب ابن عاصم الغرناطى « حدائق الأزاهر » ، وذلك بعد تتبع ما ورد من أمثال العامة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه ، وفى « تقويم اللسان » لابن هشام اللخمى ، وفى ديوان ابن قزمان ٠ ثم عقد الأهوانى مقارنة طريفة بين أمثال ابن عاصم (عاش بين سنتى ٧٦٠ و ٨٢٩ ومجموعة الأمثال التى جمعها كاتب اسبانى معاصر لأديبنا الغرناطى هو المركيز دى سنتلانا (عاش بين سنتى ٧٩٩ و ٨٦٠) ٠ وقد انتهى الأهوانى من هذه الدراسة المقارنة الى أن هناك كثيرا من الأمثال الاسبانية تكاد تكون ترجمة حرفية لأضرابها الغرناطية ، وهو أمر تفسره الصلات الوثيقة التى كانت قائمة خلال القرن التاسع (الخامس عشر الميلادى) بين قشتالة المسيحية وغرناطةالاسلامية ٠ وأما القسم الثانى من الدراسة فقد نشر فيه الأهوانى مجموعة أمثال ابن هشام اللخمى عن كتاب « تقويم اللسان » فى مخطوطتيه المحفوظتين فى الاسكوريال ، ثم الحديقة الخامسة فى أمثال العامة وحكمها من كتاب ابن عاصم حسب عدد كبير من المخطوطات فى دار الكتب بالقاهرة والمكتبة الأهلية فى باريس ومكتبة الاسكوريال ومكتبة المجمع التاريخى الملكى بمدريد ومكتبة المتحف البريطانى ٠

وبهذا البحث الجليل فتح الأهوانى من جديد آفاقا واسعة تثرى الثقافة العربية واللون الشعبى منها بصفة خاصة ، فتعددت الدراسات المتعلقة بالأمثال ، ونشرات المجموعات المعروفة من قبل منها بعد ان كان العلماء ينظرون اليها فى غير قليل من الاحتقار وعدم المبالاة ٠

وقد كان من أجل ثمرات هذه العناية بذلك اللون من الوان الثقافة الشعبية ما قام به بعض تلاميذ الأهوانى من مواصلة مسيرته فى هذا المجال ، فقد قام تلميذه المغربى الدكتور محمد ابن شريفة بتحقيق مجموعة الأمثال العامية لأبى يحيى عبيد الله بن أحمد الزجالى القرطبى (عاش بين سنتى ٦١٧ و ٦٩٤) ، وهى مستخرجة من كتابه « رى الأوام ومرعى السوام فى نكت الخواص والعوام » ، واتخذ الباحث المغربى من هذه المجموعة ومن دراسته حولها موضوعا لرسالة الدكتوراه التى أعدها مع الأهوانى نفسه ٠ ونوقشت هذه الرسالة فى سنة ١٩٦٨ ، ثم نشر القسم الثانى منها وهو نص مجموعة الأمثال المذكورة فى الرباط سنة ١٩٧١ كذلك لفت عمل الأهوانى نظر المستشرق الاسبانى اميليو غرسية غومس الى هذا الميدان الذى ظل بعيدا عن دائرة الضوء ٠ فكان أن خصص له عددا من المقالات نشرها تباعا فى مجلة « الأندلس » بعنوان « نحو جمع ديوان للأمثال الأندلسية » ٠ وظهرت الحلقة الأولى من هذه المقالات فى المجلة المذكورة (المجلد الخامس والثلاثين ـ سنة ١٩٧٠ الجزء الأول ص ١ ـ ٦٨) وهى بعنوان « أمثال ابن هشام اللخمى » ، وقد اعتمد فى ترجمته ودراسته النص الذى قدمه عبد العزيز الأهوانى فى عمله الذى أشرنا اليه ، وكانت الحلقة الثانية التى ظهرت فى نفس المجلد من مجلة الأندلس (الجزء الثانى ص ٢٤١ ـ ٣١٤) ترجمة لمجموعة ابن عاصم الغرناطى ، والحلقة الثالثة فى المجلد السادس والثلاثين (الجزء الثانى سنة ١٩٧١ ـ ٢٢٥ ـ ٣٢٦) حول مجموعة من الأمثال الشعرية لابن شرف القيروانى ، مأخوذة من مخطوطة مغربية قديمة ، والحلقة الرابعة فى المجلد السابع والثلاثين (الجزء الأول ـ سنة ١٩٧٢ ص ١ ـ ٧٥) حول مجموعة الأمثال المسجوعة لأبى عثمان سعد بن أحمد بن ليون التجيبى المروى (عاش بين سنتى ٦٨١ و ٧٥٠) ، والحلقة الخامسة حول الأمثال الواردة فى كتاب « العقد » لابن عبد ربه وحول سوابقها من أمثال أكثم بن صيفى وبزرجمهر (المجلد السابق نفسه ، الجزء الثانى ص ٢٤٩ ـ ٣٢٣) ٠

وهكذا نرى كيف فجر الأهوانى الاهتمام بهذا الموضوع بين الباحثين العرب والأوربيين على السواء ٠

وقد تركنا الى النهاية العمل الأكبر الذى انقطع له الأهوانى فى خدمة التراث الشعبى منذ اشتغاله بالدراسات الأندلسية حتى وفاته ، وهو ديوان الزجال القرطبى ابن قزمان ٠ غير ان هذا العمل العظيم أصبح « سيمفونية الأهوانى التى لم تتم » ، فقد كان يعد العدة لتحقيقه واصدار دراسة مطولة عنه ، غير انه بطبيعته المتأنية التى

تعرف كيف تعطى لكل شيء حقه لم يتعجل نشره وكان يعرف ان المستشرق الاسباني غرسيه غومس يعمل فيه كذلك ، الا ان ذلك لم يدفعه أبدا الى اخراجه بغية السبق العلمي ، ولو امتد العمر بالأهواني لكان تحقيقه ودراسته لابن قزمان أعظم منجزاته العلمية على الاطلاق • ولكن للقدر حكما يفوت به كل تدابير البشر •

وكان ان أخرج غرسيه غومس طبعته لديوان ابن قزمان في مدريد سنة ١٩٧٢ في ثلاثة مجلدات تحت عنوان غريب في طموحه هو Todo Ben Quzman (١٤) (ومعناه « كل ما يتعلق بابن قزمان ») • ولم يتأثر الأهواني بذلك ولم يأس عليه ، بل مضى في طريقه معدا عدته لاستكمال نشرته هو للديوان وان لم يعن ذلك عزوفا عن النظر في عمل غرسيه غومس ومحاولة تقويمه •

وكان من ثمرات هذا النظر ذلك الجدل الطريف الذى دار بين العالمين حول ديوان ابن قزمان ، وهو من أخصب المساجلات العلمية التى تابعناها خلال السنوات الأخيرة •

بدأ الأهواني منذ سنة ١٩٧٣ نشر سلسلة من المقالات بعنوان « على هامش ديوان ابن قزمان » صدر له منها ثلاث على صفحات مجلة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية في مدريد : الأولى في المجلد السابع عشر (١٩٧٢ - ١٩٧٣) ص ١٨٣ - ٢٤٥ ، والثانية في المجلد الثامن عشر (١٩٧٤ - ١٩٧٥) ص ١٧ - ٧٧ ، والثالثة في المجلد التاسع عشر (١٩٧٦ - ١٩٧٨) ص ٢١ - ٦٠ • وكان من الطبيعي أن يكون أول الناس متابعة لهذه المقالات وأكثرهم اهتماما بما تضمنته من ملاحظات هو الأستاذ غرسيه غومس نفسه ، فرد على نقد الأهواني بثلاث مقالات أيضا نشرت في مجلة الأندلس : الأولى في المجلد الثامن والثلاثين سنة ١٩٧٣ الجزء الثاني ص ٢٤٩ - ٣١٨ ، والثانية في المجلد الحادى والأربعين ، سنة ١٩٧٦ ، الجزء الثاني ص ٢٤١ - ٣٣٨ ، والثالثة في المجلد الثالث والأربعين ، سنة ١٩٧٨ ، الجزء الثاني ص ٢٤٥ - ٣٠٢ •

ولا يتسع هذا المجال لعرض الحوار الذى دار بين الأهواني ورسيله الاسباني والذى يضم بين دفتيه نحو اربعمائة صفحة ، وانما أود أن أشير بصفة خاصة الى ظاهرة جديرة بالتسجيل : هي ان الديوان ملىء بالألفاظ التى لم تعجم مما جعلها تحتمل أكثر من قراءة ، والزجل كما نعرف مكتوب بعامية الأندلس التى اختلطت بها كلمات كثيرة بعجمية هذه البلاد ، أى باللاتينية الدارجة • وكثير من المواضع التى اعترض فيها الأهواني على غرسية غومس كانت حول الفاظ أراد غرسيه غومس أن يؤولها على أساس ان الكلمات عربية بينما رأى الأهواني انها عجمية • وهذه ظاهرة طريفة لما فيها من المفارقة ، كما سجل ذلك غرسيه غومس في مقالته الأولى (ص ٢٥١ وما بعدها) وهي تدل على مدى تمكن الأهواني من الاحاطة بظاهرة الازدواج اللغوى في الأندلس ، ومن معرفة اللاتينية ومشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة •

ومن ناحية أخرى نشير الى ان اهتمام الأهواني بالزجل الأندلسي أنتج لنا حركة مثمرة في ميدان الأبحاث الجامعية ، فقد وجه كثيرا من تلاميذه لدراسة هذا التراث الشعبي ، أذكر منهم الدكتور رضا محسن القريشي ، الذى نشر بتوجيه منه كتاب « بلوغ الأمل في فن الزجل » لابن حجة الحموى (دمشق ١٩٧٤) ثم دراسته عن الزجل في المشرق (بغداد ١٩٧٧) ، وكانت آخر الرسائل التى أشرف عليها الأهواني رسالة ماجستير تقدم بها السيد يسرى العزب حول « بيرم التونسي وأزجاله » •

●● وبعد ، فقد كان الأهواني رحمه الله وأحسن مثواه أمة وحده ، بذل نفسه وماله وراحته من أجل خدمة العلم ، عملا بمقولته هو « لا يعطيك العلم بعضه الا اذا أعطيته كلك » • وقد أعطى الأهواني نفسه كلها للعلم ، وأعطاه العلم لقاء ذلك مجدا خالدا وذكرا طيبا ومودة صادقة في نفوس كل من عرفه ، لا يبلى جدتها الزمن • وأولى الأهواني التراث العربي قديمه وحديثه ، معربة وملحونة ، أعظم الجهود ، فحق لاسمه أن يسجل معلما مضيئا مشرقا في أعلى مكان من هذا التراث •

هوامش

(١) من الواضح أنه سقطت كلمات من المقال أثناء الطبع ، وقد أكملنا هذا السقط بما يرى بين الحاصرتين ، واذا لم تكن هذه هي الكلمات التي قصد اليها الأهواني فلابد أنها لا تخرج عما أثبتنا ·

(٢) مقدمة كتاب « الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة » لابن بسام ، بقلم الدكتور طه حسين ، مطبوعات كلية الآداب بجامعة القاهرة ، المطبوع رقم ٢٦ ، سنة ١٩٣٩/١٣٥٨ ، المجلد الأول من القسم الأول ص ج ـ د ·

(٣) في معرض حديث ابن بسام في ترجمته للأديب الشاعر أبي عبد الله بن السراج المالقي شاعر بني جمود يورد أبياتا لهذا الأديب يقول في أولها :

ان كنت تبقى على عرس البوافين
فانت عندى مجنون المجانين

ويقول محققو الذخيرة في التعليق على هذا البيت (القسم الأول ، المجلد الثاني ص ٣٦٦ حاشية ١) : « في الأصول بالقاف (البواقين) ولعلها من الكلمة الاسبانية Bufon بمعنى المهرج » · وهو تعليق صحيح نظن أن الفضل فيه يرجع للأهواني ، وهو دليل على أنه شرع في تعلم اللغة الاسبانية منذ هذا التاريخ وقبل أن تتاح له فرصة الرحيل الى أسبانيا ·

(٤) أدين بالاطلاع على هذه الكراسة وعلى غيرها من مواد البحث التي خلفها المرحوم الدكتور الأهواني بعد وفاته للصديق الكريم الأستاذ الدكتور عبد المحسن بدر ، فله على ذلك خالص الشكر والاعتراف بالجميل ·

(٥) كانت مكتبة دير الاسكوريال قد تعرضت لحريق شديد أتى على كثير من مخطوطاتها العربية ، ولكن بقايا وأوراق من هذه المخطوطات جمعت بعد ذلك ووضعت بغير ترتيب في عدد كبير من الحوافظ ، هي التي عرفت هناك باسم « أوراق الدشت » التي نشير اليها في هذا الموضع ·

(٦) نشرت هذه الدراسة في مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الأول (الجزء الأول مايو ١٩٥٥) ص ٩١ ـ ١٢٠ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٢٥٢ ـ ٢٧١

(٧) نشرت هذه المقالة في صحيفة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية في مدريد ، المجلد الثالث ١٩٥٥ ص ١ ـ ١٦

(٨) مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الرابع ، الجزء الأول مايو ١٩٥٨ ص ٧٣

(٩) نشر الأهواني نقده المذكور في مجلة معهد المخطوطات ، المجلد الأول ، الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٥) ص ٣١١ ، ونشر الدكتور شوقي ضيف رده على هذا النقد في نفس المجلة ، المجلد الثاني ، الجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٦) ص ٣٧٧

(١٠) عنوان الكتاب « نصوص عن الأندلس من كتاب ترصيع الأخبار وتنويع الآثار ، والبستان في غرائب البلدان ، والمسالك الى جميع الممالك » ، من منشورات معهد الدراسات الاسلامية في مدريد ، ١٩٦٥

(١١) مجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد الثالث ، الجزء الأول (مايو ١٩٥٧) ص ١٢٧ ـ ١٥٧ ، والجزء الثاني (نوفمبر ١٩٥٧) ص ٢٥٨ ـ ٣٢١

(١٢) الأول هو عنوان مخطوطة الاسكوريال رقم ٩٩ والثاني هو عنوان مخطوطة الاسكوريال أيضا رقم ٤٦

(١٣) في المجلد التذكاري المهدى « الى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » ، باشراف الدكتور عبد الرحمن بدوى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٢ ، ص ٢٣٥ ـ ٣٦٨

(١٤) عن هذه النشرة انظر عرضنا ونقدنا للكتاب في العدد العاشر (ديسمبر ١٩٧٦) من مجلة كلية الآداب والتربية بجامعة الكويت ص ٢٦١ ـ ٢٦٨

الدكتور النويهى

ناقدًا ومعلمًا

اعتدال عثمان

●● مرت وفاة الناقد الأدبى الكبير الدكتور محمد النويهى فى ١٣ فبراير ١٩٨٠ دون أن تثير لدى المثقفين ما هى جديرة به من اهتمام .

ولقد عرف الناقد الراحل فى الدوائر الاكاديمية فى مصر والخارج ، وفى الأوساط الأدبية ، بثقافته العميقة المتنوعة فى الأدب العربى والآداب الغربية ، وباسهامه البارز فى مجال النقد النظرى والتطبيقى على امتداد أكثر من ثلاثين عاما ، بدأها منذ أواخر الأربعينات . وقد شهدت له هذه الأوساط بذوق أدبى رفيع وملكة نقدية فذة لا تكون الا لناقد خلاق . وقد تجلت ثقافته الواسعة فيما قدمه من قراءات جديدة لتراثنا الشعرى الجاهلى والاسلامى ، مترسما خطى استاذه الدكتور طه حسين ومؤصلا لمنهج جديد فى دراسة الشعر لم يسبقه اليه ناقد آخر .

ولقد وقف الدكتور النويهى الى جانب دعوة التجديد في الشعر العربى ، ودعا الى فكرة تغيير الأساس الايقاعى الكمى لهذا الشعر ، حيث أصبح هذا التغيير ضرورة يتطلبها انطلاق الشعر الى آفاق أرحب .

وقد أسهم فى هذا المجال بمحاولته استكشاف نظام ايقاعى جديد ، يقوم على أساس أن الالفاظ بنيات لغوية مستقلة ذات ايقاع داخلى خاص . يضمها الاطار العروضى العام للبيت .

ومن اهم الجوانب التى الح عليها الدكتور النويهى دعوته الناقد الى ضرورة اثراء ثقافته بآفاق واسعة من المعارف العلمية ، الى جانب التوسع فى آفاق دراسته التخصصية . ويعد استخدامه للمنهج النفسى فى تحليل شخصيات عدد من كبار الشعراء العرب وأعمالهم من الدراسات التطبيقية المهمة ، المؤكدة لهذا الاتجاه .

وكذلك اهتم الدكتور النويهى بمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة ، المتعلقة بطبيعة الفن ، ووظيفته ، ودور الفنان .

وقد تميزت أعمال الناقد الراحل بقدرته على الاحاطة الشاملة بجوانب المادة التى يتعرض لدراستها ، واستعانته بكل وسائل الشرح والتبسيط ، كاستلهامه دلالات بعض الصيغ العامية أو مواقف من الحياة اليومية العملية ، فى جلاء ما غمض من النص الأدبى أو الفكرة التى يطرحها للبحث . وقد دفعه النجاح الكبير الذى لاقته محاضراته الى نشرها في عدد من الكتب يمثل نصف أعماله النقدية المنشورة ، التى تبلغ العشرة .

ولعل تفوق المؤلف بوصفه محاضرا موهوبا قد أضر ، أحيانا ، بتماسك منهج كتبه وتركيز أسلوبه وذلك للخلاف بين طبيعة المحاضرة وما يقتضيه تأليف الكتاب من منهج خاص . ومع ذلك فقد كان الراحل الكريم قادرا على تحقيق تلاحم كبير بين

الفكرة والمنهج والاداء ، فى أسلوب كثيرا ما بلغ درجة عالية من الكثافة والتركيز .

ولد الدكتور محمد محمد الدسوقى أحمد النويهى فى عام ١٩١٧ فى قرية ميت حبيش البحرية ، القريبة من طنطا بمحافظة الغربية ، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة فى عام ١٩٣٩ ، كما حصل على الدكتوراه من معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن فى عام ١٩٤٢ ، وكان موضوعها « الحيوان فى الشعر العربى القديم ، ما عدا الابل والخيل » . وقد شمل هذا البحث الشعر الجاهلى وشعر صدر الاسلام ، والشعر الاموى .

وعمل الدكتور النويهى محاضرا فى معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن حتى عام ١٩٤٦ ، كما راس قسم اللغة العربية بجامعة الخرطوم لمدة تسع سنوات ، ابتداء من عام ١٩٤٧ . ولقد آفاد المعهد العالى للدراسات العربية بالجامعة العربية من خبرة الدكتور النويهى فالقى مجموعة كبيرة من المحاضرات على طلبة المعهد فى خلال السنوات من ١٩٥٦ حتى ١٩٦٧ ، وكذلك استضافه قسم الأدب واللغات الشرقية بجامعة هارفارد أستاذا زائرا فى العام الدراسى ١٩٦٧ - ١٩٦٨ ، وقسم الدراسات الشرقية بجامعة برنستون فى عام ١٩٧٢ - ١٩٧٣ .

وكانت رئاسة الدكتور النويهى لقسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ابتداء من عام ١٩٧٣ هى آخر المناصب الاكاديمية التى تولاها الراحل الكريم .

يتعرض الدكتور النويهى فى مجموعة من كتبه لمناقشة عدد من القضايا الفنية العامة يقدم من خلالها تصوره لطبيعة الفن ووظيفته ، تمهيدا لتحديد مهمة الناقد الأدبى وثقافته .

وهو يرى أن عملية الابداع فى صميمها هى محاولة من الانسان لجلاء أسرار الكون والوجود البشرى ، يميزها عن الموقف العلمى الموضوعى اهتزاز الفنان بالانفعال تجاه ظواهر الحياة وتجاربها . ويكون هذا الانفعال من القوة والالحاح بحيث يدفعه الى التعبير عنه . فاذا كان قد اوتى الموهبة الفنية فانه يعبر عن انفعاله فى صورة تحدد عاطفته وتبرزها وتضمن خلودها ، بقدر ما اتيح له من قدرة على الرؤية النافذة الى عمق التجربة ، والاحاطة بأكبر عدد من عناصرها الظاهرة والخفية ، وتمثلها واختزانها فى ذاكرته حتى تتصل وتتفاعل،وتدخل فى علاقات جديدة .

وفى ذاكرة الفنان تتم اعادة تنظيم عناصر التجربة وضبطها بما يتفق مع المثل الذى يطمح الفنان الى تحقيقه فى الحياة ، والذى يتيح له الربط المحكم بين عناصرها فى صورة جديدة كل الجدة .

ويتميز الفنان بقدرته الدقيقة الحرة على أن يربط بين العناصر المختلفة لتجربته وتجاربه الاخرى ، وان يرى - بين حقيقتها وحقائق الوجود البادية الاختلاف - جوامع من الشبه لم يلتفت اليها غيره .

وتتحدد القيمة النهائية للتجربة الفنية بمدى نجاح الفنان فى العثور على مفردات الصياغة ، أو الشكل الفنى ، الذى يحقق الصورة المثلى لأداء التجربة فى تمام عمقها وتحددها ، بحيث تثير فينا نظير العاطفة التى ثارت فى نفس الفنان ، فيتغير وعينا وادراكنا لحقائق الحياة والتجارب الانسانية .

ويخلص الدكتور النويهى الى أن الفن نتاج بشرى يهتم بالحياة فى شمولها وفى اساسها ، ويعبر الفنان عن عاطفته ازاء الوجود وعن موقفه منه تعبيرا منظما مقصودا ، يثير فى متلقيه نظير ما أثاره الوجود فى منتجه من عاطفة وموقف (١) ويعد الناقد الفنون من الوسائل الفعالة فى تطوير مفاهيم الانسانية ، وبناء المجتمع وتغير أوضاعه لذلك فان حرية التعبير شرط اساسى لا يمكن ان يتحقق الفن فى غيابه (٢) .

ويرى الدكتور النويهى كذلك أن الحركة النقدية فى مصر قد سارت بعد الرواد الثلاثة ، طه حسين والعقاد والمازنى ، فى اتجاهين ، أولهما يلتزم بالمنهج التقليدى القائم على اطلاق الاحكام العامة المنقولة عن كتب النقد القديمة ، ويقتصر على الجوانب النحوية والبلاغية للنصوص الادبية ، والتحليل العقلى والترتيب المنطقى ، دون الالتفات الى الدراسة الجمالية والفنية للنص الأدبى .

أما الاتجاه الثانى فقد تأثر بالدراسات الفلسفية فى علم الجمال ، التى شاعت فى أوروبا نتيجة ظهور النزعة العلمية التى تعنى بدراسة الظواهر مستقلة ، فتجعل للجمال وجودا مثاليا غير منظور ، يستقل عن الماصدقات التى يتحقق فيها تحققا جزئيا ، أو هو - بمعنى آخر - قيمة منفصلة عن بقية القيم . ولقد أدى هذا الفرض الى نشوء نظرية « الفن للفن » ، والاقتصار وظيفة الناقد على تقدير القيمة الفنية الخالصة للنص الأدبى بوصفه نشاطا لغويا جماليا ، ينفصل عن مبدعه

ومتلقيه ، وعن الانظمة الفكرية والاجتماعية كافة التي صاحبت انتاجه .

ويرى الناقد ضرر تطبيق هذه المفاهيم على تراثنا ، الذي يختلف في طبيعته عن الأدب الغربي الذي استمدت منه هذه المقاييس ، وهو يرجع هذا الشطط في الحركة النقدية الى اكتفاء النقاد بقراءة كتب الفلسفة والنقد الغربي دون دراسة الآداب الغربية في لغتها الأصلية ، ودون فهم لطبيعة المناهج النقدية ، والتمرس بتطبيقها على تلك النصوص ذاتها ، ويرى أن الافادة من هذه الدراسة لا تكون بتطبيقها على الأدب العربي بل لصقل ذوق الناقد الأدبي وارهافه ، لكي يتمكن من دراسة أدبه ، واستخلاص مقاييسه الخاصة ، وقيمه الفنية المتميزة .

ويدعو الدكتور النويهي الى ضرورة اتساع ثقافة الناقد الأدبي لتشمل الالمام بالعلوم الانسانية Human Sciences من تاريخ وفلسفة واجتماع وعلم نفس وأديان .. الخ .

كذلك لابد أن تتضمن ثقافته معرفة بتطوير الفنون الموسيقية والتشكيلية .

ولا تكتمل ثقافة الناقد الادبي الا باطلاعه على خلاصة الفكر العلمي ، فيلم بحقائق علم الاحياء وما يقدمه من دراسة للأجناس وعلاقتها بالبيئة وعلم الانثروبولوجيا ، الى جانب معرفة الحقائق الفسيولوجية وما تقدمه من بيان لوظائف الاعضاء وعلم الوراثة .. الخ (٣) .

ويرى الناقد الراحل أن الدكتور محمد مندور يعد امتدادا لجيل طه حسين ، والعقاد والمازني ، ونموذجا للناقد الأدبي الذي يتمتع بثقافة أدبية عميقة ، واطلاع واسع على الآداب الغربية ، وذوق فني رفيع ، وفهم صحيح لارتباط الأدب بالحياة . ولكنه يأخذ عليه نقص ثقافته العلمية ، ومهاجمته الاستعانة بعلوم النفس والجمال والاجتماع في الدراسات الادبية ، ودعوته الى التركيز على الأدب بوصفه فنا لغويا (٤) .

وفي الواقع لم يهمل الدكتور النويهي الدراسة اللغوية للأدب ، بل ان جزءا أساسيا من منهجه في دراسة الشعر الجاهلي يعتمد على التركيز على الالفاظ وبيان خصائصها الموسيقية وارتباطها بالمعاني وبدرجة العاطفة .

وترجع دعوة الدكتور النويهي الى ضرورة تنوع ثقافة الناقد الأدبي واشتمالها على الجانب العلمي الى فهمه لطبيعة النتاج الأدبي ، الذي يتأثر بالتكوين الفردي وعوامل البيئة ، وبتفاعل هذان المؤثران تفاعلا يختلف من شخص الى آخر .

وتدخل عوامل الوراثة في تحديد تكوين الفرد العقلي وقدراته الأخرى ، كما تتأثر الشخصية بحالة أجهزة الجسم وطبيعة أدائها .

ويمتد تأثير البيئة ليشمل الظروف الزمانية والمكانية ، والاوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، والمناخ الثقافي والفكري الذي نشأ فيه الأديب ، والذي يحدد - مع العوامل الاخرى - الصورة المكتملة لتكوين الشخصية .

ويتخذ الناقد من شخصية بشار بن برد نموذجا لطغيان أثر البيئة على تكوين خصائص الشخصية الفنية (٥) .

فقد أدى كف بصر بشار وبشاعته وحدته الشعورية الى نفور معاصريه منه ، فزادوا من اضطهادهم له بسبب مولويته وعدم انتمائه للعنصر العربي .

وقد دفعت هذه العوامل بشار الى سلاطة اللسان في التعبير ، والاجتراء على المسلمات والمحرمات في عصره ، تعويضا عما لاقاه من عنت وانكار . وكذلك كان لاتهامه بالكفر أثره في مضاعفة انكار المجتمع له . فقد عاش بشار في بيئة تعد العمى نقصا خلقيا يضع صاحبه في مرتبة دون سائر البشر الاصحاء ، كما حد عماه من نشاطه الجسماني فتضاعفت حدته الجنسية الطبيعية ، وزادت ظروف بيئته ، التي شاع فيها المجون والاستهتار من افراطه . كذلك كان افراطه تعويضا وتحديا لما لقيه من المحن والاضطهاد الذي تعددت أسبابه .

ونجأ بشار الى الهجاء فشاع عنه الاقذاع في شعره وامتزج كره معاصريه له بخوفهم من سلاطة لسانه . وكان هو نفسه يعمل على تنمية خوفهم منه ونفورهم ، متخذا من ذلك وسيلة للدفاع عن النفس لم يكن يملك غيرها . والحقيقة أن النظرة التاريخية الصحيحة تثبت أن الهجاء ظاهرة اجتماعية أدبية استفاضت في ذلك العصر ، وكانت امتدادا للنقائض التقليدية في صورة جديدة ، شارك فيها كثير من الشعراء ، وتباروا في التفوق فيها ، فهي ظاهرة من ظواهر العصر ولم تكن مقصورة على بشار بحكم تكوينه الخاص .

وكذلك فان تحديه لاضطهاد العرب اياه بسبب مولويته ، وربطهم بين اتقان اللغة والأصل الجنسي للشاعر ، واصراره على فرض مكانته

الادبية ـ كل ذلك اضطر علماء العرب فى العصور التالية الى الالتفات الى حقيقة أن اللغة لم تعد وقفا على العرب ، وأن الاعاجم قد يبلغون من معرفة أسرارها ما يفوق معرفة أهل اللغة أنفسهم · وكان هذا الموقف ارهاصا بالتغير السياسى والاجتماعى الذى حدث فى الدولة الاسلامية ·

ولقد تميزت الحقبة التى عاش فيها بشار بالقلق الفكرى وتعدد المذاهب نتيجة للصراعات العنيفة التى اجتاحت الدولة ، على نحو دفع بشار الى التشكك ، وقد كان من أفقه معاصريه واشملهم ثقافة ، والى التذبذب العنيف بين ريادته للمعتزلة وخروجه عليهم ، وتقليبه لشتى المذاهب الاسلامية يدرسها ويناقشها ويمتحنها ، قبل أن يرفضها جميعا · ويظل طيلة حياته يتراوح بين الشك واليقين ويحاول تلمس الهرب من حيرته الدينية فى المتع الحسية ، التى راجت فى عصره ، فضاعف ذلك من أسباب أزمته ·

ويخلص الدكتور النويهى الى أن تكوين بشار الخاص ، وحساسيته تجاه اضطهاده ، قد أدتا الى ارهاف خياله ، وكشفه عن وسائل تعبيرية جديدة وصور تميز بها شعره فى تراثنا الادبى قاطبة · ولكن تحامل معاصريه عليه جعلهم يغمطونه منزلته الادبية الحقة · وكذلك أخفق معظم النقاد المحدثين فى التفرقة بين شخصية بشار كما جاءت فى أخباره وبين قيمة شعره ، فى حين أنه لو كان قد قدر له أن يعيش فى عصر آخر فربما كان الاعتراف بموهبته كفيلا بتغيير الكثير من خصائص شخصيته وشعره ·

ويقف ابن الرومى على الطرف النقيض من بشار ويعده الناقد مثالا على غلبة المؤثرات الجسمانية فى تكوين شخصية الفنان على غيرها من العوامل الاخرى (٦) ·

ويلاحظ الناقد أن اختلال ابن الرومى الجسمانى واضطرابه النفسى ، الذى أشار اليه العقاد فى دراسته عن الشاعر ، كان حتما أن يؤدى به الى الاخفاق فى عصره وأى عصر آخر يعيش فيه ·

ويسوق الناقد مبحثا مستفيضا فى تكوين الجهاز العصبى والجنسى ، وفى الاضطرابات التى تنشأ عن الخلل فى عمل هذه الاجهزة ، متخذا من ذلك مثالا لفائدة الدراسات العلمية فى القاء الضوء على شخصية الفنان · ومن ثم فقد انتهى الى أن ضعف ابن الرومى الجسمانى ، واختلاله النفسى والجنسى ، قد أديا الى اخفاقه فى تحقيق مراميه من متع الحياة الحسية والمادية ، فانكمش على نفسه يتأملها ويتعمق تحليل ما يجده فيها من الانفعالات المتراوحة ، وما يعرض لعقله من أفكار ، ولخياله من مخاوف ، كما عكف على تحليل موقفه من ظروف عصره السياسية والاجتماعية والفكرية ·

وقد انعكست هذه القدرة التحليلية الكبيرة فى شعره فأجاد تحليل دوافعه الشخصية وتجاربه الخاصة ، كما اجاد فى هجائه وتلمسه مواطن النقص فى الآخرين قياسا على نفسه ·

وقد ساعده على عمق الفهم والتحليل ثقافته الواسعة التى هيأته لتقصى كل جوانب الفكرة او التجربة التى يعرض لها · وقد كان فى تقصيه بارعا ، لا يجاريه فى دقة تحليله شاعر عربى آخر ·

ويرفض الدكتور النويهى أن يرجع اتساع أفق ابن الرومى وتعدد أغراض شعره ، وجدة تناوله الى يونانية عبقريته ونسبته الى الروم ، كما ذهب العقاد والمازنى ، ويقرر أن الرومية وصف جغرافى سياسى يطلق على الدولة البيزنطية وأهلها ولا يساوى اليونانية · وهو يمضى يفند هذا الزعم الخاطىء ، مستشهدا ببحث طويل فى علم الوراثة والفوارق بين الاجناس ، يثبت أن المنهج العلمى الصحيح لا يقبل فكرة توارث الميزات الثقافية توارثا بيولوجيا ، وانما ترجع ميزات شعر ابن الرومى ويقظة شعوره الباطنى الى طبيعته الفردية ، وتأمله الطويل العميق لدخيلة نفسه ، وغلبة هذه السمة من تكوينه فى تفاعلها مع عوامل البيئة العربية التى نشأ فيها وتميزت خلال القرن التاسع الميلادى بنمو الحضارة وتعدد مصادر الثقافة ونضج العلوم (٧) ·

ويتمثل فى شخصية أبى نواس توازن عوامل البيئة والتكوين الفردى فى تحديد خصائصه النفسية ·

ويرجع الناقد اصابة أبى نواس فى طفولته بخلل فى افراز هرمونات الغدد التى تحدد صفات الشخص الجنسية ، وهى الغدة النخامية والغدة الكظرية ، بدليل انعكاس هذا الخلل على تكوينه الجسمانى ، وظهوره فى ميله الى الرقة والانوثة ·

كما أدت ظروف نشأته ، وارتباطه القوى بأمه ثم انفصاله الحاد عنها بعد زواجها ، الى توقف نضجه العاطفى ، وتطوره النفسى ، وعجزه عن تجاوز مرحلة الطفولة ·

ويجد الناقد فى اصرار أبى نواس على افتتاح قصائده بالخمريات ، مخالفا فى هذا تقاليد القصيدة العربية ، دليلا على حبه للخمر الذى

جاوز حد الادمان المعهود وبلغ حد القهر العصبي ، اذ وجد فيها المهرب الوحيد لعقدته الفرويدية التي أعجزته عن التواصل الطبيعي ، قاده الخلل في تكوينه الجنسي الى الانحراف الى اللواط . وقد شجعه على الانحراف انتشار الشذوذ في بيئته نتيجة للرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي اللذين تمتعت بهما الدولة الاسلامية في تلك الحقبة ، واغراق المترفين في المتع الحسية ، وتلمسهم الشاذ منها .

وقد ظل أبو نواس ساخطا على التوائه ، شاعرا بالذنب والعجز في نفس الوقت عن تقويم اعوجاج نفسه ، فاندفع الى التشهير بها بالمجاهرة بالفسق والفجور ، والمبالغة في ذلك الى حد التفاخر . ويعلل الناقد فخر أبي نواس بأنه دليل جديد على رغبة عميقة في الانتقام من النفس ومعاقبتها .

وقد استطاع أبو نواس أن يستجيب لمؤثرات بيئته ، أن يكون أكثر معاصريه تمثلا لها وتأثرا بها ، وأن يطبعها بطابعه الخاص ، ثم يردها الى عصره في صورة تامة الجدة ، وفي قوة ليس لها نظير ، معبرا بذلك عن تغير الظروف السياسية والاجتماعية ، وعن استجابة حساسيته لدواعي تغيير تقاليد القصيدة العربية في حدود امكانات تكوينه ، ومتطلبات عصره (٨) .

ويقف الدكتور النويهي وقفة صريحة واضحة الى جانب مدرسة الشعر الجديد ، ويدلل على حاجة الاشكال الشعرية الى التجديد المستمر ، من خلال دراسة تاريخ الشعر العربي ذاته (٩) .

فقد أدى اختلاط العرب بغيرهم من الشعوب الى نمو مضمون القصيدة العربية وتغير شكلها ، فظهرت القصيدة ذات الموضوع الواحد ، وآثر الشعراء اللفظ السهل الذي كثيرا ما يقترب من لغة الحوار اليومي ، كما ظهرت عنايتهم بموسيقى الشعر ، وميلهم الى الأوزان الخفيفة التي تصلح للشعر الغنائي عند كثير من الشعراء في الدولتين الأموية والعباسية ، في حين احتفظت القصيدة بصورة البحور العروضية ، والتزمت بالقافية الموحدة .

ويذهب الناقد الى أن رتابة ايقاع بحور الشعر التقليدية ، وحدة موسيقاها ، وبروزها ، لا تصلح للتعبير عن حساسية العصر التي تميل الى تنويع الايقاع وخفوته .

ولقد اتاح استعمال الشعراء المجددين في أواخر الأربعينات في العراق ، وأوائل الخمسينات في مصر وسائر العالم العربي ، أو من سموا بمدرسة الشعر الجديد ــ أتاح استعمالهم لوحدة التفعيلة العروضية ، وعدم الالتزام بوحدة القافية ، قدرا أكبر من الالتصاق بتجارب الناس الحية ، ومحاكاة صادقة لتهدج لغة الحديث اليومي ، وتطابق بين ايقاع الجمل الشعرية وتقطيعات الفكرة والانفعال طولا وقصرا ، وحدة وليونة ، وولوج ميادين جديدة من المعاني والافكار والظلال العاطفية ، ومعالجة تجارب لم يشملها التراث الشعري ، وانعكاس ما استوعبه الشاعر من مؤثرات ثقافية تتجاوز تراثه الادبي الى التراث العالمي .

وكذلك أدى اعفاء الشاعر من الاطناب ، بهدف اكمال الوزن الشعري ، والوصول الى القافية ، الى انماء قدرته على تكثيف اللغة وشحنها .

ويرى الدكتور النويهي ان انجاز مدرسة الشعر الجديد يعد مرحلة انتقالية لابد ان يتجاوزها الشعراء الى مراحل أكثر مرونة ، لا يعتمد فيها الشعر على الاساس الايقاعي الكمي للتفعيلة ، القائم على عدد لا يتغير من الحروف المرتبة وفق نسق مطرد من الحركة والسكون ، تنتج عنه ترتب بحسب طولها وقصرها ترتيبا لا يتغير .

ولقد أدرك الشاعر القديم بفطرته ضرورة تجاوز النظام المطرد في الايقاع ، اذا ما اقتضى التعبير ذلك ، فاستخدم الزحافات والعلل ، كما لجأ الى تجاوزات أخرى في القافية ، مثل الاقواء والايطاء ، والاكفاء والاجازة والتضمين الى أن تدخل الخليل بن أحمد فجعل قواعد الشعر تامة الانضباط والصرامة . وعلى الرغم من أن استخدام هذه الاباحات في الشعر الجديد قد خفف من حدة الايقاع وأدى الى تقليل الرتوب ، لم ير الناقد ذلك كافيا لتحرر الشعر من النظام الايقاعي القائم على التفعيلة ، الذي يقف دون الاستعاضة عن الايقاع الخارجي بموسيقى أكثر خفاء ، تنبع من البناء الداخلي للقصيدة . ويعتقد الدكتور النويهي في صحة ما ذهب اليه ت.س. اليوت من أن الماضي لا يحيا الا بمقدار حياته فينا نحن ، وأن ادراك الحاضر للماضي يفوق في عمقه ومداه ادراك الماضي لنفسه . واذا كان القدامى قد اقتصرت معرفتهم على النظام الايقاعي الكمي فمن حقنا أن نبحث في لغتنا عن نظام ايقاعي جديد .

ويقرر الدكتور النويهي أن اللغة العربية تعرف نظام النبر على المقاطع ، وهو اساس ايقاعي معروف في الشعر الانجليزي ، يطلق عليه اسم البحر اليامبيكي

والايقاع فى هذا الوزن لا يقوم على العدد المضبوط للحروف واختلافها بين متحرك وساكن، وترتيبها فى مقاطع تختلف فى القصر والطول ، أى فى المدة الزمنية التى يستغرقها نطقها . بل يقوم على المقطع الكامل نفسه ، وعلى مقدار النبر أو الضغط الذى يوقعه جهاز النطق عليه حين ينطق به ، فتترتب هذه المقاطع بحسب الضغط الواقع عليها فى نمط من أنماط الترتيب ·

ويؤكد الناقد قبول اللغة العربية لمثل هذا النظام ، بدليل ان مقاطع الكلمة لا تختلف اختلافا كميا بين القصر والطول فحسب ، بل أن هناك اختلافا يقوم على درجتها من النبر · فالفعل (ترك) يتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة ، يقع النبر فى نطقه على المقطع الأول ، فى حين يقع النبر فى الفعل (تركوا) على المقطع الطويل الذى ينتهى به الفعل ، ويقع النبر فى اسم الفاعل المنون (تاركا) على الراء المكسورة فى المقطع الثانى القصير ، ويوقع فى (تاركون) على المقطع الثالث · فالنبر اذن ، لا يقع على المقطع الطويل وحده ، ولكنه يقع كذلك على المقطع القصير ·

كذلك فان الكلمات قد تتشابه فى وقوع النبر على مقطع معين ، على الرغم من اختلافها فى النظام الكمى · فالكلمات « باع – قيل – دون » تتكون من مقطع طويل ثم مقطع قصير ، أما الكلمات « أخى – أبو – نعم » فتتكون من مقطع قصير يلحقه مقطع طويل · ومع ذلك يقع النبر فى كلا المجموعتين على المقطع الاول ·

ولعل حجة الدكتور النويهى الكبرى هى وجود نظام النبر على المقاطع فى القراءات القرآنية · وهو يشير فى هذا الصدد الى المحاولات التى قام بها بعض علماء اللغة لاستنباط قواعد موحدة لهذا النظام الايقاعى من خلال استماعهم للقراءات القرآنية المختلفة · ومن أهم المحاولات ، فى هذا المجال ، دراسة الدكتور ابراهيم أنيس فى كتابه « الاصوات اللغوية » (١٠) · وكتاب « اللهجات العربية » لنفس المؤلف (١١) ·

ويعتقد الدكتور النويهى أن النظام الايقاعى النبرى يبرز الايقاع الداخلى للكلمات بوصفها وحدات لغوية مستقلة ، كما يتيح تنويعا فى الانماط الايقاعية يفتقدها الايقاع العروضى الرتيب ·

ولقد بدأ الشعر الجديد ، فى رأى الناقد، فى ادخال تنويع النبر على أساسه الايقاعى الكمى دون أن يتجاوز هذه الخطوة الى ادخال تعديل ايقاعى جذرى فى طبيعة التفعيلة واستخدام نظام نبرى كامل ·

وينقسم منهج الدكتور النويهى فى دراسة الشعر الجاهلى الى شقين ، يعنى أولهما باستخدام المنهج التاريخي الاجتماعى للاحاطة بجوانب الحياة الجاهلية ، ويعكف فى الشق الثانى على دراسة فنية للنص · يتبع الناقد خطوات البحث العلمى فى دراسته الأدبية ، أو ما يسميه بالطريقة الاستقرائية فى الوصول الى المعرفة،فيبدأ بمعرفة الحقائق العلمية المحيطة بالنتاج الادبى ، وتشمل الظروف الجغرافية وطبيعة المناخ ، والعناصر الاحيائية الموجودة فى البيئة من نبات وحيوان ·

وتقتضى الدراسة كذلك معرفة الأحوال الاقتصادية والفكرية السائدة ، والمرحلة التطورية التى بلغتها الحياة الاجتماعية فى عصر الشاعر ·

وتدخل هذه العوامل مجتمعة في تكوين الشاعر وتحدد قدرتنا على فهم النص الذى يرى الناقد ضرورة الاقبال عليه اقبالا متعاطفا واعيا بوسائله الفنية المتميزة ، ومستجيبا لقيمه الجمالية الخاصة ·

وقد اختار الدكتور النويهى لاجراء هذه الدراسة مجموعة من القصائد استخرجها من كتاب « المفضليات » للمفضل بن محمد الضبى ، لشعراء معظمهم من المقلين ·

واذا كان الناقد الراحل قد وفق فى تقديم دراسة ممتازة للشعر الجاهلى تعد من أقيم الدراسات التطبيقية للمنهج التاريخى الاجتماعى فان اضافته الاهم تتمثل فى التفاته الى البنية اللغوية للقصيدة ، والامكانات الايقاعية الكامنة فى الكلمات ·

ويشير الناقد الراحل الى خطأ حصر الاهتمام فى الانماط النهائية التى يتخذها الايقاع الشعرى العام للبيت ، اذ أن الشعر يتكون من كلمات يؤدى الشاعر مضمون فكره عن طريقها ، وبما لها من معان وخصائص موسيقية «١٢» ·

وتتحقق موسيقى الشعر ، عند الناقد الراحل، عن طريق الايقاع الخاص لكل كلمة ، أى كل وحدة لغوية ، لا عن طريق التفعيلة العروضية للبيت ، كما تتحقق بالجرس الخاص لكل حرف من الحروف الهجائية المستعملة فى البيت وتوالى هذه الحروف فى كلمات البيت ، ثم الجرس المؤتلف الذى تصدره الكلمات فى اجتماعها فى الابيات المتتالية المكونة للقصيدة · ويعرف الناقد موسيقى الشعر العربى بأنها الانسجام بين جانبى الايقاع والجرس ، بمعنى تجاوب الاصوات اللغوية داخل الاطار الايقاعى العروضى العام للبيت الواحد وللقصيدة بشكل عام ، فى تموج يعلو ويهبط ، ويلين ويشتد ، متلائما مع تموج الفكرة والانفعال فموسيقى الشعر تقوم على التفاعل بين الوحدة والتنويع ، وحدة البحر وتنويع موسيقى الكلمات·

وكما هو معروف فان الكلمة تنقسم الى مقاطع قصيرة ومقاطع طويلة • وقد سوى علماء العروض بين نوعى المقطع الطويل ، المقفل والمفتوح ، وسموهما باسم واحد هو « السبب الخفيف » ـ لانهما يتساويان فى كمهما من التفعيلة العروضية •

وهناك فى حقيقة الأمر اختلاف موسيقى جسيم بين هذين النوعين ، لا يظهر فى الايقاع العام للبحر ولكنه يظهر فى الايقاع الداخلى لوحدات الكلمات ، كما يظهر فى النغم ، فالمقطع الثانى المنتهى بحركة ممدودة يسمح للناطق بترجيع النغم وتطريبه الأمر الذى لا يسمح به النوع الاول المنتهى بحرف ساكن ، فى حين يسمح هذا النوع الاخير بتأكيد الجرس الصوتى للحرف الساكن • والشاعر يكثر من أحدهما دون الآخر ، أو يراوح بينهما حسبما ينسجم مع المعنى ، ودرجة العاطفة • ومن ثم فان اختلاف المقاطع فى النبر والنغم ينعكس على الايقاع الخاص لكل جملة شعرية • ولقد ادت دراسة الخصائص الصوتية للحروف الى التفات علماء اللغة العرب القدماء ، ومن بينهم ابن جنى فى كتابه « الخصائص » الى العلاقة بين جرس الحروف وانتظامها فى اللفظ ، والمعانى التى يؤديها اللفظ ، وقسموا اللغة الى حروف ساكنة او صامتة ، وحروف صائتة ، أو حروف اللين ، وهى الحركات التى تلحق الحروف ، والتفتوا الى أن الضمة أثقل الحركات ، وأن الفتحة أخفهما وأن الكسرة بين بين •

كما أدت دراسة مبادىء علم الموسيقى الى التعرف على قيم موسيقية جديدة فى الشعر ، فالى جانب القيمة المعروفة بالكم ، وتقابل فى الموسيقى الدوام الزمنى او الايقاع Rythm أمكن التعرف على قيمتين موسيقيتين هما « الشدة » « والدرجة » •

وتحدد « الشدة » اختلاف الاصوات فى نصيبها من الوضوح والخفوت •

وتعتمد هذه القيمة الصوتية على حجم الذبذبة ، أى مدى اتساعها أو ضيقها ، فكلما ضاقت ازداد الصوت شدة ، أى وضوحا ، وكلما اتسعت قلت شدته وصار خافتا • وتؤدى الحروف هذا التنوع الصوتى بانقسامها الى حروف انفجارية شديدة ، وغير انفجارية أو رخوة ، ومائعة أو متوسطة •

أما « الدرجة » فيحددها اختلاف الاصوات فى نصيبها من الحدة والعمق ، فالحدة تتطلب عددا أكبر من الذبذبات فى الثانية ، فى حين يستغرق العمق عددا أقل • ويظهر هذا الاختلاف كذلك بين الحروف المجهورة والمهموسة •

واجتماع هاتين القيمتين الموسيقيتين وتنوعهما بين وضوح وخفوت ، وحدة وعمق ، داخل الاطار الايقاعى العام ، هو ما يعطى الكلمة الواحدة بحروفها المختلفة ، والجملة بكلماتها المجتمعة ، صفة صوتية عامة تسمى النغم أو Melody

ويلتفت الناقد الى أن الايقاع أو الدوام الزمنى للمقاطع ليس ثابتا ، بل يختلف باختلاف المعنى • فالقيمة الموسيقية للمقطع الطويل فى الفعل «راح» عندما يوضع فى جملة تقريرية تختلف عن نفس القيمة اذا ما وضع الفعل فى جملة انفعالية . فتنطق « راح » بمعنى مات ، بصورة يستغرق فيها المقطع زمنا أطول فى نطقه •

ويخلص الناقد الى أن اهمالنا لتبين اختلاف القيمة الموسيقية للمقاطع الطويلة ، المقفلة والمفتوحة ، وتنوع الدوام الزمنى للمقطع الطويل المفتوح ، الى جانب اهمال اختلاف القيمة الصوتية للحروف من حيث درجتها وشدتها ، يصرفنا عن التعرف على قيم موسيقية مهمة فى الشعر العربى • «١٣»

ويرجع الدكتور النويهى الى أمثلة عدة من الشعر الجاهلى والاسلامى ، يثبت من خلال الافاضة فى تحليلها ـ صحة ما ذهب اليه •

وهو يستشهد فى أحد هذه الامثلة بعينية أبى ذؤيب ، وهو شاعر مخضرم من الشعراء المقلين . واسمه خويلد بن خالد ، نظم قصيدته فى رثاء أبنائه الخمسة الذين أصيبوا جميعا بالطاعون فماتوا فى وقت واحد تقريبا • يقول الشاعر فى قصيدته «١٤»

قالت اميمة : ما لجسمك شاحبا
منذ ابتذلت ، ومثل مالك ينفع
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا
الا أقض عليك ذاك المضجع
فاجبتها : اما لجسمى انه
أودى بنى من البلاد فودعوا

ويتخذ الناقد من البيت الأخير مثالا على تنوع الوسائل الايقاعية التى استخدمها الشاعر ، فالشطر الاول يحتوى على عدد من المدات التى تختلف فى دوامها الزمنى فى الكلمات (فأجبتها ـ أما ـ لجسمى ـ انه) •

ويقرر الناقد أن المدات السابقة يزداد طولها تدريجيا بما يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته المكبوتة فى موجات ثلاث متعاقبة ، تأخذ الاولى والثانية الطول الطبيعى لمدة الالف ، وتستغرق مدة الياء ضعف المدة الاولى ، فى حين تطول مدة الواو لتفوق المدات السابقة جميعا •

ويذهب الناقد الى أن الصوت يبدأ فى المدة الاولى من القرار ، ويأخذ فى الاحتداد مع توالى المدات حين تزداد قوة الانفعال ويبلغ مداه مع المدة الاخيرة •

وكذلك فان شدة الصوت ، أى نصيبه من الوضوح ، تختلف كذلك لاختلاف القيمة الصوتية للمدات الثلاث ، فالالف أقل المدات العربية شدة وأسهلها نطقا ، وأكبرها اتساعا فى الذبذبة ، والياء أضيق من مدة الالف وأقل ضيقا من مدة الواو التى هى أكثر المدات العربية شدة وأصعبها فى النطق ·

وكذلك فان الهمزات الاربع التى توجد فى البيت تعلن بشدتها الصوتية المرددة فى دفعات متعاقبة عن انفجار الشاعر بثورته التى اختزنها فى البيتين السابقين ممهدا لهذه الثورة ·

وتتكون كلمة « أودى » من صيحتين متتاليتين ، فالى جانب افتتاحها بالهمزة ، أشد الاصوات العربية كما سبق ذكره ، فان الصيحة الاولى تنتهى بتأوه الواو الساكنة كالطعنة ، وتبدأ الصيحة الثانية بالدال ، وهى من حروف الانفجار وتنتهى باطلاق الصوت فى الألف الممدودة ، التى تطلق الانفجار وتردده ، وتنقل بترتيب حروفها على هذا النحو معنى الهلاك التام ·

وتاتى كلمة « بنى » بعد المدات الثلاث وصيحات الألم فى « أودى » فتؤكد قيمة الشدة وعلى الرغم من ان الياء صوت متوسط بين الرخاوة والقوة فانه اذا ما شدد يسمح بالتريث على الياء الساكنة فيؤكدها ·

ويعبر الشاعر فى كلمة « البلاد » عن اطلاق هجر أولاده للأرض وما عليها · فالمدة فى هذه الكلمة تقع فى ختام تفعيلة الشطر الثانى الوسطى مما يسمح باطالة المدة التى تنقل تموج العاطفة ورعشة صوت الأب المفجوع ·

واما الفعل « ودعوا » فانه ينقل بجرس حروفه احساس الرجل بالترك الحاسم النهائى ، فالواو البادئة تفيد التأوه · ولقد لاحظ الناقد أن هذا الحرف يدخل فى الصيغ المتعددة التى ترويها المعاجم لصيحات العرب فى الشكاية والتوجع ، ثم يلى الواو الدال المنفجرة المشددة ، والعين المروعة المتفجعة ، ثم مدة الواو الضيقة التى تطيل الصيحة الملتاعة وتردد جرسها · «١٥»

والى جانب هذه القيم الموسيقية يرى الناقد أن هناك وحدة بين الجرس والعاطفة أو الفكرة ، بمعنى حكاية الصوت للانفعال ، وهو ما يسميه النقاد فى الشعر الغربى Onomatopoeia وقد التفت ابن جنى الى حكاية اللفظ للصوت الطبيعى وذكر ما توصل اليه فى هذا الشأن فى كتابه « الخصائص » باب « فى امساس الألفاظ أشباه المعانى » كما سبقت الاشارة اليه ·

ويرجع الدكتور النويهى صحة ما ذهب اليه العالم اللغوى القديم ، على أساس ارتباط اللغة العربية بأصولها الحسية الاولى ، ومحاكاتها لاصوات الطبيعة ، ومقابلة الالفاظ بما يشاكل أصواتها من الاحداث ، وذلك قبل أن تتحول الكلمات الى رموز عقلية · «١٦»

على أن الحرف لا يكتسب صلاحيته الاونوماتوبية فى الشعر من مجرد وجوده فى كلمة منفردة ، بل فى وضع الشاعر له فى موضعه المعين من ايقاع جمله وتنغيمها ، أو من ترديد الشاعر له فى كلمات متعاقبة ، بحيث يؤدى المعنى أفضل أداء · ويرجع الناقد الى نماذج كثيرة يستخرجها كذلك من كتاب « المفضليات » يستخدم فيها الشاعر الالفاظ استخداما معينا ينقل الحكاية الصوتية ·

ولقد استطاع زهير بن أبى سلمى أن يعطى مثلا جيدا لاستخدام هذه الوسيلة الفنية فى قصيدته التى يصف فيها ناقته بقوله : (١٧) ·

وخلفها سائق يحدو اذا خشيت
منه اللحاق تمد الصلب والعنقا

ويرى الناقد أن الكلمات الثلاث الأخيرة « تمد الصلب والعنقا » تحاكى بضماتها الخمس ، على الميم والدال والصاد والعين والنون ، وما يقتضيه نطقها من تكوير لشفتين ومطهما الى الأمام فى حركات متعاقبة ، تحاكى مد الناقة لفقار ظهرها وعنقها الى الأمام فى محاولتها النجاة من السائق الذى يتتبعها ·

كما يمثل الجهد الزائد الذى تبذله الناقة ، فى حركتها الموصوفة ، حروف التاء والميم والدال المشددة والصاد والباء والقاف ، وكلها اما حروف انفجارية أو حروف تحتاج الى جهد خاص للنطق بها «١٨» ·

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقل عن طريق الحرف المتردد حكاية صوتية للمعنى ، ففى بيت المتنبى الذى يقول فيه :

ومن عرف الأيام معرفتى بهـا
وبالناس روى رمحه غير راحم

يكرر الشاعر الراء ثلاث مرات فى أوائل الكلمات روى ـ رمحه ـ راحم ، كما يرددها مرة رابعة فى آخر الكلمة الثالثة من نفس الشطر ، ويرى الناقد أن تكرار الراء على هذا النحو يرتبط بالعاطفة العنيفة التى يحملها البيت وهى الحقد والانتقام والقسوة والتشفى · وكذلك يمثل النطق بحرف الراء ، حيث يتكرر قرع طرف اللسان لحافة الحنك فوق الاسنان الامامية العليا ، وخزات الرمح المتكررة فى الجسد الآدمى الذى تجسدت فيه كراهية الشاعر للبشر «١٩» ·

وجدير بالذكر ان الناقد لم يشر الى وظيفة الراء فى الشطر الاول من البيت ، حيث يكررها الشاعر مرتين ، كما أنه سبق أن أشار فى تحليله لبيت

أبى ذؤيب الى أن الصيحة الاولى فى كلمة « أودى » تنتهى بالواو الساكنة التى تشبه الطعنة ، مهما يجعل هذه النتائج تبدو تقديرية ولا تعتمد على قواعد ثابتة .

واذا كان الناقد الراحل قد اهتم ببيان دقائق التنويع الموسيقى فى البيت الشعرى ، كما اشار الى نظام توقيع النبر على المقاطع ، دون أن يستخلص نظاما مطردا للايقاع النبرى ، فانه قد خطا خطوات موفقة نحو الفهم الصحيح لتراثنا ، ونحو استشراف آفاق جديدة لتطور لشعر العربى كما اسهم فى تطويع القوالب الجامدة التى دارت فى اطارها مناهج النقد خلال الحقبة المبكرة نسبيا التى قدم فيها اسهاماته القيمة .

لقد كان الدكتور النويهى ، رحمه الله ، ناقدا ومعلما جليلا ، استطاع ان يؤثر فى أجيال عدة بثقافته الرفيعة وعلمه الغزير ، وعقلانية فكره ، ونظرته التقدمية الواعية .

● اعمال الدكتور محمد النويهى

● كتب :

- ثقافة الناقد الأدبى ١٩٤٩
- شخصية بشار ١٩٥١
- نفسية أبى نواس ١٩٥٣
- الاتجاهات الشعرية فى السودان ١٩٥٧
- طبيعة الفن ومسئولية الفنان « محاضرات » ١٩٥٨
- عنصر الصدق فى الأدب « محاضرات » ١٩٥٩
- قضية الشعر الجديد «محاضرات» ١٩٦٤
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفنى والانفصام الجمالى « محاضرات » ١٩٦٦ — ١٩٦٧
- الشعر الجاهلى — منهج فى دراسته وتقويمه فى جزئين . بدون تاريخ
- بين التقليد والتجديد (بحوث فى مشاكل التقدم) (جمع ومراجعة)

● ترجمة :

المستشرقون البريطانيون للدكتور أ٠ج أربرى ١٩٤٦

● مقالات :

نشر سلسلة من المقالات فى مجلة « الآداب » البيروتية ابتداء من عام ١٩٦٥ وخلال الاعوام التالية تناولت دراسات اسلامية ودراسات فى تاريخ الأدب وفى علم الاجتماع عند ابن خلدون .

هوامش

(١) « عنصر الصدق فى الأدب » ، ص ٢٢ — « وظيفة الأدب بين بين الالتزام الأدبى والانفصام الجمالى » ، ص ٣٢

(٢) طبيعة الفن ومسئولية الفنان ص ص ٧٢ — ٨٥

(٣) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٣ — ٧١ .

(٤) المرجع السابق ص ص ٣٨١ — ٣٩٧ .

(٥) شخصية بشار .

(٦) ثقافة الناقد الأدبى ص ص ١٢٨ — ١٥١ .

(٧) المصدر السابق ص ص ١٢٨ — ٢٨١

(٨) نفسية أبى نواس .

(٩) قضية الشعر الجديد

(١٠) صدرت الطبعة الثالثة في القاهرة عام ١٩٦١ .

(١١) بدون تاريخ :

(١٢) الشعر الجاهلى — منهج فى دراسته وتقويمه — الجزء الأول .

(١٣) الشعر الجاهلى — منهج فى دراسته وتقويمه — الجزء الثاني .

(١٤) القصيدة ١٢٦ من كتاب « المفضليات » والقصيدة الأول من ديوان الهذليين طبعة الدار القومية ١٩٦٥ .

(١٥) الشعر الجاهلى — الجزء الثانى ص ص ٦٧٤ — ٦٨٥ .

(١٦) الشعر الجاهلى — الجزء الأول ص ص ٦٩ — ٧٨

(١٧) القصيدة من ديوان زهير ابن أبى سلمى ومطلعها أن الخليط أجد البين فانفرقا .

(١٨) الشعر الجاهلى — الجزء الأول ص ٥٠

(١٩) المرجع السابق ص ٦٦ .